Danilo Romei

ALTRO CINQUECENTO

SCRITTI DI VARIA LETTERATURA DEL SEDICESIMO SECOLO



Lulu

DANILO ROMEI

ALTRO CINQUECENTO

SCRITTI DI VARIA LETTERATURA DEL SEDICESIMO SECOLO

Lulu 2018

ISBN: 978-0-244-43760-2

NOTA

I saggi che compaiono in questa raccolta sono già stati pubblicati parte su carta, parte in forma telematica. Questi i riferimenti bibliografici/webliografici:

- *Cortigiane honeste e (dis)honeste nei libri italiani del Cinquecento*, in *Otium. Antisociété et anticulture*, Journée d'études sous la direction de Maria Teresa Ricci (CESR, Tours, 24 octobre 2008), pp. 22-35, URL: http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/atti/pdf/otium.pdf [2009])
- *Saggi di poesia omoeortica volgare del Cinquecento*, in *Extravagances amoureuses: L'amour au-delà de la norme à la Renaissance / Stravaganze amorose: L'amore oltre la norma nel Rinascimento*, Actes du Colloque International du Group de Recherche Cinquecento Plurale (Tours, 18-20 septembre 2008) sous la diréction de Elise Boillet et Chiara Lastraioli, Paris, Honoré Champion Editeur, 2010, pp. 235-262
- *Una pasquinata inedita del 1515*, in "Nuovo Rinascimento", Banca Dati Telematica [http://www.nuovorinascimento.org] [2015]
- *Ludovico degli Arrighi tipografo dello "stile clementino" (1524-1527)*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del Simposio internazionale (Utrecht 8-10 novembre 2007), a cura di Harald Endrix e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli Editore («Cinquecento», Testi e Studi di Letteratura Italiana / Studi, 28), 2008, pp. 131-148
- *Il «piccolo cerchio» dell'imitazione nell'opera di Agnolo Firenzuola*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria fra Riforma e Controriforma*, Atti del Seminario Internazionale di Studi (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006), a cura di Antonio Corsaro, Harald Hendrix, Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli Editore («Cinquecento», Testi e Studi di Letteratura Italiana / Studi, 22), 2007, pp. 15-23

- *Storia dei “Sonetti lussuriosi”*, introduzione a PIETRO ARETINO, *Sonetti lussuriosi*, Edizione critica e commento di Danilo Romei, s.l., Lulu, 2013
- *Pietro Aretino tra Bembo e Brocardo (e Bernardo Tasso)*, in *Studi sul Rinascimento italiano / Italian Renaissance Studies. In memoria di Giovanni Aquilecchia*, a c. di Angelo Romano e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli Editore («Cinquecento», Testi e Studi di Letteratura Italiana / Studi, 15), 2005, pp. 143-161
- *Paralipomeni della “disputa Bembo-Brocardo”*, in «Italique», XVI (2013), pp. 69-77
- *Per “Satire” e “Capricci”: Tansillo, Berni (ed altri)*, in «Critica letteraria», a. XXXVIII, fasc. IV, n. 149 (2010), pp. 737-749
- *Il più importante contenitore di poesia bernesca: il cod. Landau Finaly 136 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, in “Nuovo Rinascimento”, Banca Dati Telematica [http://www.nuovorinascimento.org] [2015]
- *Ricezione della poesia bernesca del Cinquecento. La “fortuna” editoriale*, in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), a c. di Massimo Danzi e Roberto Leporatti, Genève, Librairie Droz («Travaux d’Humanisme et Renaissance», CDLXXXII), 2012, pp. 273-291
- *Ironia e irrisione. La poesia giocosa nell’ultimo trentennio del Cinquecento*, cap. V di *Storia letteraria d’Italia*, Nuova edizione a cura di Armando Balduino, *Il Cinquecento*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Padova, Piccin-Vallardi, 2006, tomo III, pp. 1655-1688.

Quasi tutti sono stati ritoccati o aggiornati almeno dal punto di vista bibliografico; in qualche caso ciò non è stato oggettivamente possibile per l’assenza di nuovi studi sull’argomento; qualcuno, al contrario, è stato radicalmente riveduto e corretto, recuperando (tacitamente) anche parti di studi o note che qui non sono ospitati.

CORTIGIANE HONESTE E (DIS)HONESTE
NEI LIBRI ITALIANI DEL CINQUECENTO

Fra le più luminose figure femminili che ci ha consegnato il Cinquecento letterario italiano non stupisce di trovare qualche celebre cortigiana.

La più celebre è senza dubbio Imperia. Leggiamo Matteo Bandello:

> Chi fosse l'Imperia cortegiana di Roma, e quanto a' suoi giorni sia stata bella e senza fine da grandissimi uomini e ricchi amata, credo che la maggior parte di noi o per udita o per vista abbia conosciuto [...]. Ma tra gli altri, che quella sommamente amarono, fu il signor Angelo dal Bufalo, uomo della persona valente, umano, gentile e ricchissimo. Egli molti anni in suo poter la tenne e fu da lei ferventissimamente amato, come la fine di lei dimostrò.[1] E perciò che egli è molto liberale e cortese, tenne quella in una casa onoratissimamente apparata, con molti servidori uomini e donne, che ai servigi di quella continovamente attendevano.[2]

In realtà il Bandello non descrive affatto Imperia, bensì il lusso di cui si circonda, cioè i segni della sua condizione sociale, che la rappresentano meglio degli svaniti tratti fisionomici:

> Era la casa apparata e in modo del tutto provista, che qualunque straniero in quella entrava, veduto l'apparato e l'ordine de' servidori, credeva ch'ivi una prencipessa abitasse. Era tra l'altre cose una sala e una camera e un camerino sì pomposamente adornati, che altro non v'era che velluti e broccati e per terra finissimi tapeti. Nel camerino ov'ella si riduceva, quando era da qualche gran personaggio visitata,

[1] Morì infatti suicida nel 1511 per essere stata abbandonata da Angelo del Bufalo. Per la salvezza della sua anima pregò in persona papa Giulio II.

[2] BANDELLO *Novelle* III XLII, vol. II, p. 461.

> erano i paramenti, che le mura coprivano, tutti di drappi d'oro riccio sovra riccio, con molti belli e vaghi lavori. Eravi poi una cornice tutta messa a oro ed azzurro oltramarino, maestrevolmente fatta, sovra la quale erano bellissimi vasi di varie e preziose materie formati, con pietre alabastrine, di porfido, di serpentino e di mille altre spezie. Vedevansi poi a torno molti coffani e forzieri riccamente intagliati e tali, che tutti erano di grandissimo prezzo. Si vedeva poi nel mezzo un tavolino, il piú bello del mondo, coperto di velluto verde. Quivi sempre era o liuto o cetra con libri di musica e altri instrumenti musici. V'erano poi parecchi libretti volgari e latini riccamente adornati. Ella non mezzanamente si dilettava de le rime volgari, essendole stato in ciò essortatore e come maestro il nostro piacevolissimo messer Domenico Campana detto Strascino, e tanto già di profitto fatto ci aveva che ella non insoavemente componeva qualche sonetto o madrigale. Ma che vo io puntalmente il tutto raccordando, essendo sicuro che sempre qualche cosa ci resteria a dire, così de l'ornamento de la casa, come de la gentilezza di lei? In questo dunque ornatissimo camerino condusse un giorno il signor Angelo l'ambasciatore del re di Spagna, che, tratto da la fama de l'Imperia, era venuto a vederla. Ella gli venne incontro fuor di sala e di quella il condusse in camera e nel camerino. Egli, veduto la donna che era bellissima, di lei e de la pompa e de l'apparato forte si meravigliò. Stette seco l'ambasciatore buona pezza ed, avendo voglia di sputare, si rivoltò ad un suo servidore e gli sputò nel viso, dicendo: – Non ti dispiaccia, perciò che qui non è piú brutta cosa del tuo viso. – Fu questo atto, ancor che incivile, a l'Imperia gratissimo, parendole che la sua bellezza e l'ornato de la stanza meglio non si poteva lodare. Onde ringraziò l'ambasciatore di questa sua lode che le dava, dicendoli perciò che deveva sputare sul tapeto, che a tal fine era disteso in terra.[3]

La pagina del Bandello – naturalmente – è frutto di una suggestiva e scaltra affabulazione, non senza qualche tocco di maniera. In realtà l'episodio narrato – ci avvisano gli eruditi – prende spunto dal *De sermone* del Pontano, ben anteriore ai fasti mondani di Imperia. Tuttavia anche attraverso lo schermo letterario traspare con evidenza

[3] Ivi, pp. 461-462.

che il personaggio, già entrato nel mito, è comunque pervenuto al sommo della ricchezza, del lusso, del prestigio sociale. Non per nulla riceve gli ambasciatori come se fosse una «prencipessa». E si annotino, tra i ricchissimi arredi, i simboli della raffinatezza culturale: le opere d'arte, gli strumenti musicali, le partiture, i libri (nientemeno che «volgari e latini»), il nome di un letterato non oscuro.

Sembra di trovarci nelle pagine più accostumate del *Dialogo di messer Pietro Aretino nel quale la Nanna insegna a la Pippa sua figliuola a esser puttana*.[4] Non è da escludere che tra i due testi ci sia qualche contatto.

Imperia è diventata il prototipo della *cortigiana honesta*.[5] Soffermiamoci appena sul nome e sull'appellativo. L'eufemismo *cortigiana* per 'prostituta' sembra sia nato a Roma alla fine del Quattrocento, finendo con l'imbarazzare il Castiglione che, per trovare una compagna al suo *cortegiano* senza incorrere in equivoci, fu costretto a ricorrere alla perifrasi *donna di palazzo*. L'attributo *honesta* (sempre con l'*h* iniziale nella lingua dell'epoca) è un pretto latinismo e – come in latino – implica, piuttosto che un'improbabile virtù morale, una onorabilità sociale.

Nella prima metà del Cinquecento le *cortigiane honeste* si distinguevano in modo radicale, per vita e per costumi, dalle sordide puttane da lupanare.[6] Vivevano in quartieri onorati; affittavano o posse-

4 Si ricordi almeno che la Nanna predica alla figlia che «non ci è dubbio che la onestà che acostuma una puttana, siede in mezzo del chiasso con più onore che non ha un prete parato posto fra le nozze de la sua messa novella» (ARETINO *Sei giornate*, p. 89).

5 Non posso tralasciare di citare l'ultima pubblicazione in merito (a mio parere di assai modesto valore): SORACI 2008. Si vedano anche PECCHIAI 1958, e MONCALLERO 1962.

6 La guida più organica al mondo della prostituzione nell'Italia del Rinascimento resta LARIVAILLE 1983 (che per altro tende a confondere letteratura e realtà). Qualche aggiornamento senza pretese (altri si troveranno in seguito): RUGGIERO 1985, LAWNER 1988, *Lettere di cortigiane* 1990, ROSENTHAL 1993, RENDINA 2007, STOREY 2008, UGOLINI 2009, BETTELLA 2011, PUCCI 2011, PROCACCIOLI

devano abitazioni decorose, se non addirittura lussuose, con adeguata servitù; vestivano con proprietà, se non addirittura con sfarzo; si dilettavano d'arte, di musica, di letteratura; intrattenevano relazioni selezionate, spesso per lunghi periodi con un solo uomo di elevata condizione sociale. Era diventato difficile distinguerle dalle gentildonne: così difficile che i magistrati veneziani, sempre attenti a tutelare i privilegi di casta, emanarono leggi che cercavano di porre un freno alle loro ambizioni di rispettabilità e di marcare segni visibili di separatezza. È dubbio che queste leggi abbiano avuto una reale efficacia.

Le cortigiane approfittarono anche dell'apertura culturale di cui beneficiarono le donne di quest'epoca, dando un contributo sostanzioso al manipolo delle donne letterate del Cinquecento. Già Imperia si dice che scrivesse dei versi (che non ci sono pervenuti); dopo di lei hanno lasciato opere a stampa di buona reputazione Tullia d'Aragona, Gaspara Stampa, Veronica Franco, per dire soltanto delle maggiori.

E quale gentildonna ebbe versi più teneri e più innamorati di questi che Francesco Maria Molza dedicò non alla moglie trascurata, ma alla concubina Beatrice (sotto il nome di Licoride), incinta di sei mesi?

En tibi lacteolae turgent, mea vita, papillae,
Et renuunt strophio vix capiente tegi:
Sic quondam nitidis tumuit Venus aurea mammis,
Acer adhuc fuerat cum rude semen Amor.
Infirmi et languent artus, sextum hunc tibi mensem,
Et sua iam plenus pondera venter habet.
Ergo rite sacris mecum te accinge, Lycori,
Et reddas sanctis mascula thura focis,
Et quae te male habent fastidia longa putato
Pignore mox parto grata futura tibi,
Candida cum dulcis pendebit ad ubera natus,
Qui balbo matrem blandulus ore vocet,

2013. È da segnalare in particolare per la varietà dei temi e per la ricchezza iconografica *Gioco dell'amore* 1990.

Quique tuo irreptans gremio puerilia tendat
Brachia, dein collo se implicuisse velit...[7]

Viene da chiedersi quale petrarchista avrebbe mai potuto scrivere altrettanto in italiano. Anzi viene da chiedersi perché il Molza abbia potuto dire queste cose soltanto in latino. Ma questo è un altro discorso.

Mi affretto invece a voltare la pagina per leggere le parole di colore oscuro scritte sul *verso*.

Una monaca ha scritto un'opera intitolata *L'inferno monacale*. Nessuno ha mai scritto *L'inferno puttanesco*, ma se si mettono insieme i fascicoli rotti e squinternati di varie opericciole di quest'epoca si compone qualcosa a cui il titolo d'*Inferno puttanesco* non disdirebbe troppo.

Voglio cominciare con *Il piacevol ragionamento de l'Aretino, nel quale il Zoppino fatto frate e Ludovico putteniere trattano de la vita e della genealogia di tutte le cortigiane di Roma*, che a partire dal 1584 va unito nella tradizione editoriale alle cosiddette *Sei giornate*, cioè al connubio del *Ragionamento della Nanna e della Antonia* del 1534 con il *Dialogo* del 1536, sotto il nome dello stesso Aretino. Ma diciamo subito che lo *Zoppino* non può essere in alcun modo aretiniano. Infatti è ben noto che la terza giornata del *Ragionamento* del '34 giungeva alla paradossale conclusione che dei «tre

[7] *Ad Lycorim*, in MOLZA *Elegiae*, III IV, pp. 70-71. Ne attento una qualche traduzione: "Ecco, vita mia, che ti si inturgidiscono le candide mammelle e non vogliono stare coperte dal reggiseno che a stento le contiene: così un tempo erano gonfie le splendide poppe all'aurea Venere, quando l'acerbo Cupido non era ancora nato. E illanguidiscono le membra indebolite, ora che sei al sesto mese, e il ventre pieno ha ormai il suo peso. Perciò vieni con me, o Licoride, a celebrare le sacre cerimonie secondo il rito e getta il migliore incenso nei santi focolari, e pensa che i lunghi disagi che ti fanno star male ti torneranno graditi subito dopo il parto, quando alle candide poppe si attaccherà dolcemente il bambino e chiamerà la mamma con la sua vocina balbettante e arrampicandosi nel tuo grembo tenderà le sue braccia infantili per farsi abbracciare...".

stati delle donne» l'unico degno di rispetto è proprio quello delle puttane, perché

> la monica tradisce il suo consagramento, e la maritata assassina il santo matrimonio; ma la puttana non la attacca né al monistero né al marito: anzi fa come un soldato che è pagato per far male, e facendolo non si tiene che lo faccia, perché la sua bottega vende quello che ella ha a vendere.[8]

Opposta è la tesi dello *Zoppino*, che, ruffiano convertito e fatto «devota persona [...] al servigio di Cristo»,[9] si affanna a dissuadere Ludovico dall'amore mercenario, rivelandogli le innumerevoli nefandezze e le infinite brutture che si celano sotto gli orpelli e le moine delle cortigiane di Roma. Il ragionamento tende ad appoggiarsi non tanto su imperativi d'ordine morale (che ben di rado hanno la meglio sulle pulsioni dell'istinto), quanto sugli effetti di una autentica repulsione fisica.

Vi risparmio i particolari più ripugnanti, in special modo i dettagli degli odori. Ma non ve li risparmio tutti. Dice, fra l'altro, lo *Zoppino*:

> Quel liquor, che di continuo de le faccende gli esce, di che sa? Non sa già di buono questo. E il più de le volte bisogna che portino dentro struffioni, spazzatoi di forno e stracci, perché non gli coli giù per le lorde cosce la compitura corrotta. Alcuna vi tiene di continuo una spugna e molte ve la lasciano dentro mentre che usi seco, per parer miglior robba e aver la natura men larga [...]. E quelle poltronerie [di] sulimati e tossichi che tengono in sul volto, sui labbri e sui denti, che qualche volta saria meglio basciar un cesso che i lor volti; e quelli stracci con la marcia bigia e rossa, che di continuo gli colano e ricamano le lor camiscie, di che sanno, di muschio? [...]. Falle un poco camminar per camera ignude e vedrai mille cose che ti offende-

8 ARETINO *Sei giornate*, p. 139.

9 Per comodità cito dal pessimo MELDI 1988, pp. 33-73 (riproduce l'ed. Lanciano, Carabba, s.d.); in questo caso p. 35.

> ranno. A chi pende de la natura la strenga o rembrencioli; chi ha intorno al culo una merciaria di creste; a chi pendono le zinne insino al bellico, che paiono fiaschi, piene di venacce, che fanno più rami che non fa il Po in Lombardia. Chi ha a la pancia quattro o sei faldoni l'un sopra l'altro che gli cuoprono la lor pottaccia. Chi ha le cosce rugate; chi su le ginocchia il fango che vi si potria piantar lattughe; chi ha le chiappe ruvide come la pelle d'un'oca; a chi gli cascano su le cosce di dietro; e chi ha le croste ne le ligature de le calze per far bella la gambetta. [...] E ti lasciano le divise loro nel letto, o imbrattate le lenzuola di marchese, o qualche crosta di mal francese, o rogna, o qualche caruolo, acciocché ti ricordi di loro. E fannosi ficcar quando hanno il marchese, per l'ingordigia del guadagno e per non perder l'amico acciò non vadi altrove. E da queste tal cose poi nasce che cascano i membri a mille giovani; e queste sono le ricordanze, le divise e imprese loro. Contemplatele un poco in letto, quando, sotto altrui, doppo l'amoroso piacer si tolgono via: vedrai che bello spettacolo fanno di loro, mentre elle hanno sotto al capezzale la mano stanca, con che ti porgono un panno che ti netti, e con la dritta fra le coscie proprie, dove raccolgon l'olio che è fra quelle, l'odor di che pensi tu che sappia? Che deggia confortar altrui? E più, la mattina quando le si levano, se tu le vedessi come l'ho viste io, le sono disconce, le sono verdi, frolle che paiono marce, perché il liscio è andato via per il sudare; allora se gli veggono le magagne, le vene, i nervi, le crespe, i denti gialli e puzzolenti, prima che si liscino e piglino in bocca i moscardini.[10]

[10] MELDI 1988, pp. 48-52. Qualche glossa linguistica, forse necessaria ai meno pratichi delle bassure della lingua del Cinquecento: *faccende*: organi sessuali; *struffioni*: cenci ignobili; *compitura*: seme eiaculato; *sulimati*: sublimati d'argento, sostanze corrosive utilizzate come detergenti della pelle; *marcia*: liquido purulento; *strenga o rembrencioli*: le labbra per l'uso si sono dilatate, assumendo una forma cenciosa e cadente; *creste*: escrescenze, forse proprio le cosiddette *creste di gallo*, ovvero i condilomi acuminati prodotti da infezione venerea (qui ce n'è addirittura una *merceria*); *zinne*: mammelle; *rami... in Lombardia*: le ramificazioni del delta del Po in Val Padana (genericamente *Lombardia*, come nell'uso antico); *faldoni*: pieghe di grasso; *rugate*: grinzose e piene di smagliature; *fango*: poltiglia appiccicaticcia di cellule morte e corrotte; *gli cascano*: il sogg. sott. è *chiappe*; *divise*: ignobili impronte, qui designate con un vocabolo araldico; *marchese*: me-

In verità lo *Zoppino* ripropone temi antichi della letteratura misogina e della sessuofobia cristiana: non c'è bisogno di ricordare che già per i delicatissimi padri della chiesa la donna non era niente di meglio di uno schifoso *saccum merdae*. Ma nello stesso tempo ci introduce brutalmente in un mondo remoto dai ricchi arredi di Imperia, dalle squisitezze delle donne di lettere, persino dalle tenerezze che anche una concubina può suscitare. È un altro universo, radicalmente ostile alle forme ben educate del perbenismo sociale. Queste donne non possono permettersi di essere *honeste*. La cruda realtà le rende orrende, proterve e spietate perché orrendo e senza pietà è il mondo che le imprigiona. Oggetto di uno sfruttamento feroce che annienta la loro dignità, sforma i loro corpi, distrugge la loro salute, difendono come possono quel poco che resta, i brandelli della loro vita.

Ed è a tutti gli effetti il mondo della miseria: a cominciare proprio dalle miserie della carne. Il commercio amoroso impone costi altissimi: per primo il rapido logoramento di queste sconquassate macchine dell'eros, sottoposte a uno stress quotidiano non previsto dalla biologia, con tutti i guasti che questo comporta e che l'occhio smaliziato del *connaisseur* va a frugare senza pietà.

Questo inferno di carne fetida, di gesti sordidi, di sensi perfidi cela terribili minacce per l'incolumità fisica (oltre che economica) degli inavvertiti clienti: soprattutto minacce all'incolumità virile, in cui affiora il timore ancestrale della femmina castratrice, del pertugio demoniaco che ingoia (e non rimette) quanto il maschio ha di più prezioso. Già si è visto che «da queste tal cose poi nasce che cascano i membri a mille giovani». È un ritornello che il ruffiano convertito continua a ripetere: le puttane sono causa di «rovinar mille onorati giovani»[11] e quelle porcherie che «si mettono dentro ne la natura»

struo; *caruolo*: ulcerazione simile a quelle del vaiolo; *ficcar(e)*: fottere; *stanca*: sinistra; *dritta*: destra; *olio*: colatura di fetidi liquami; *disconce*: stomachevoli; *frolle*: flaccide tanto da sembrare marce; *liscio*: belletto; *líscino*: imbellèttino; *moscardini*: pasticche per profumare l'alito.

[11] MELDI 1988, p. 36.

«stroppiano mille poveri giovani, che gli fanno spaccar i loro membri».[12]

Il tetro barocchismo dello Zoppino si fonda su una retorica brutale: su un'arte del dissuadere che, piuttosto che al *logos* del convincimento razionale, si affida al *pathos* della ripugnanza e del disgusto e dei timori più profondi dell'inconscio e del rimosso, al sospetto perenne per la natura nera, ferina della femmina. Non gli sarà estranea la retorica funerea dei predicatori, ai quali lo avvicinano tratti riconoscibilissimi. Ma il suo intento dichiarato di smascherare la frode puttanesca, cioè di togliere alle puttane la maschera della rispettabilità e della seduzione, si traduce nella rivelazione di uno spazio verminoso e nauseabondo, lo spazio della degradazione e dell'abbrutimento di cui le prostitute, anziché diaboliche protagoniste, streghe degeneri, sono vittime predestinate.[13]

Ma per precipitare dal cosmo delle *honeste* al caos delle *dishoneste* non è necessario ricorrere alla scrittura colta e letterariamente avvertita (persino barocchеggiante) dello *Zoppino* o di testi affini. Esiste un sottobosco di scritture di retorica assai più povera, affidate per lo più a stampe di gusto e di smercio popolare, che forse ci avvicinano meglio al mondo che c'interessa. Qualche anno fa ne raccolse un certo numero Marisa Milani sotto il titolo *Contro le puttane. Rime*

[12] MELDI 1988, p. 49.

[13] Voglio citare almeno in nota la ripugnanza che una privilegiata come Veronica Franco esprimeva per la sua professione: «troppo infelice cosa, & troppo contraria al se(n)so humano è l'obligar il corpo, [a] l'industria di una tal seruitù, che spauenta solamente à pensarne; darsi in preda di tanti, con rischio d'esser dispogliata, d'esser rubbata, d'esser uccisa; ch'un solo dì ti toglia quanto con molti in molto tempo hai acquistato con tant'altri pericoli d'ingiurie, & d'infernità contagiose, & spauentose? mangiar con l'altrui bocca, dormir con gli occhi altrui, muouersi secondo l'altrui desiderio, correndo in manifesto naufragio sempre della facoltà, & della uita, qual maggior miseria? quai co(m)modità, quai delitie possonsi acquistar un ta(n)to peso? Credete a me, tra tutte le sciagure mondane questa è l'estrema [...]» (FRANCO, *Lettere*, pp. 44-45).

venete del XVI secolo.[14] Fra i testi popolari o semipopolari si trova anche un poeta di vaglia, Maffío Venier (a mio parere uno dei migliori del Cinquecento). È noto, fra l'altro, per la «tenzone» vituperosa con Veronica Franco.

Posso citare, poco note, una serie di operette in versi (brevi capitoli ternari) che scandiscono i tempi canonici di una storia esemplare e che sono allineati in rarissime e infide stampe popolari dell'epoca per lo più senza note tipografiche. Si comincia con il *Vanto della cortigiana ferrarese*, nel quale una prostituta quindicenne (non identificata) si vanta della sua bellezza, del lusso in cui vive, dei successi che miete. Ma subito segue il *Lamento d'una cortigiana ferrarese quale per avere il mal franzese si condusse andare in carretta*, ovvero nella lettiga, spinta a mano, con la quale la carità pubblica la conduceva allo *spedale*: tutt'altro che un confortevole luogo di cura, anzi un atroce deposito di moribondi, spesso accatastati in tre o quattro in un letto, nel sudiciume, talvolta insieme a qualche cadavere in putrefazione.



Xilografia dal *Purgatorio delle cortegiane di Roma* (s.n.t.)

Già fui sì favorita e sì felice;
 vestivo oro anch'io: mo' un sacco grosso;
 odiavo starne: or bramo una radice.
Già preziosi odor portavo adosso:

[14] *Contro le puttane. Rime venete del XVI secolo*, a cura di Marisa Milani, Bassano del Grappa, Ghedina e Tassotti Editori («Le giuncate»), 1994. Fra le pubblicazioni più recenti sarà il caso di citare VENIER *La puttana errante*.

or zolfo, argento vivo, impiastri al male
tal ch'io appena sofferire il posso.
Foglie di cavol sono el bel trinciale,
et or le piaghe e le gomme e le doglie;
e vado mendicando uno spedale.[15]

La parabola (sempre in discesa) della prostituzione ha percorso tutte le sue avvilenti stazioni:

Così invecchiando alquanto declinai,
e die' principio a camere locande:
e ben du' anni in quel mi sostentai.
[...]
Dico che non passò da due altr'anni,
ch'io falli' logando; e ritornai
arruffianando, altrui lavando i panni.
Così invecchiando in gran tormenti e guai,
sempre crescendo questo mal crudele,
un tempo le taverne cucinai.
Ah Dio, ch'io gusto ancor più amaro fele,
ché l'ultimo rimedio mi fu tolto:
ch'e frati, non più noi, vendon candele.[16]

Nel *Ragionamento* del 1534 Pietro Aretino rivendica a sé la paternità del *Lamento*, che quasi sicuramente è anteriore al carnevale

[15] Cito dal testo edito da Giovanni Aquilecchia in appendice al saggio AQUILECCHIA 1976, vv. 10-18. Qualche glossa: *zolfo... al male*: fra i rimedi contro le piaghe del mal francese c'erano finanche delle sostanze venefiche come lo zolfo e il mercurio (*argento vivo*); *trinciale*: il piatto di portata con cui la provetta meretrice banchetta; *gomme*: ascessi.

[16] AQUILECCHIA 1976, vv. 43-51. Glosse: *die'... locande*: mi diedi ad affittare camere; *falli' logando*: la mia attività di affittacamere mi portò al fallimento; *lavando i panni*: si riduce a fare la lavandaia; *le taverne cucinai*: fa la sguattera nelle taverne; *l'ultimo... candele*: anche l'estrema risorsa di vendere candele davanti alle chiese è impedita dal fatto che ormai sono i frati a vendere le candele. Tutto il percorso della progressiva e inevitabile degradazione della puttana fallita trova puntuale riscontro nelle opere in prosa dell'Aretino.

del 1525. Non si sa di chi siano gli altri capitoli. Segue implacabilmente il *Lamento e morte* e infine il *Purgatorio de le cortigiane*, dove, per altro, il *purgatorio* non va inteso nel senso di penintenza che vale a guadagnare la salvezza, perché il destino della puttana – naturalmente – è la dannazione eterna. Lo dice *apertis verbis* l'epitaffio della Ferrarese:

> QUI JACE UN CORPO MOLTO DELICATO,
> DI BELTÀ E DI POMPA UNICO IN VITA;
> OR NE L'INFERNO PURGA IL SUO PECCATO.[17]

Non posso dilungarmi oltre, perché voglio chiudere con un curiosissimo episodio letterario che da secoli mi riprometto di pubblicare e non ci riesco mai.

Era in uso nell'Italia del Cinquecento il gioco cortese di *appropriare*, cioè 'associare', i *trionfi*, cioè le carte figurate dei tarocchi a rassegne di belle donne.[18] La tradizione era quella, nobilissima, delle rassegne cittadine di belle donne, che dai provenzali *tournoiments de dames* e dalla «pístola sotto forma di serventese» di Dante sulle sessanta più belle donne di Firenze, attraverso Boccaccio, Sacchetti, Pucci e svariati minori, metteva capo a esempi assai prossimi come

[17] Riportato in GRAF 1888, *App. A*, p. 291.

[18] Mi riferisco ai *Motti alle signore di Pavia sotto il titolo dei tarocchi* di Giovan Battista Susio, 22 terzine dedicate ad altrettante bellezze pavesi; ai *Triomphi composti sopra li Terrocchi in Laude delle famose Gentil donne di Vinegia* di Troilo Pomeran da Cittadella, pubblicati nel 1534; agli anonimi *Trionphi de Tarocchi appropriati*, che in 22 versi esaltavano 22 dame ferraresi. Soltanto i *Triomphi* di Troilo Pomeran sono a stampa (in Vinegia, per Zuan Antonio di Nicolini de Sabio, MDXXXIIII). E si veda anche il recentemente scoperto *Capitulo de' trionfi del passo col Matto e l'Amore facti in Prato l'anno MDXXXIIII* di Niccolò Martelli (che peraltro utilizza la variante fiorentina dei tarocchi e cioè i *germini* o *minchiate*) e l'ulteriore ampliamento del Martelli con le *Stanze facte a l'improviso lungo el Bisentio sopra una parte de l'insegne de' trionfi*, in BOGANI 1992, pp. 143-151 e 152-162. Per una trattazione sistematica dei tarocchi come gioco di corte, con estesa bibliografia, si rimanda a *Carte di corte* 1987.

la *Laude delle donne bolognese* di Claudio Tolomei, pubblicata nel 1514.[19]

Fra le altre rassegne femminili se ne scopre una associata alla variante fiorentina dei tarocchi, detti *germini* o *minchiate*. Una rassegna assai meno nobile. Intendo il raro e curioso poemetto anonimo in ottave *I germini sopra quaranta meritrice della città di Fiorenza*, pubblicato nel 1553.[20] Finge l'autore che sotto il magistero di quattro ruffiane si presentino trentasei prostitute fiorentine, divise in quattro schiere di nove, "appropriandosi" ciascuna (così come le quattro ruffiane) una delle quaranta carte figurate del tarocco fiorentino.[21] O-

[19] Se ne veda adesso la ristampa anastatica TOLOMEI *Laude*. Segnalo ancora le *Stanze facte a l'improviso e recitate al Poggio delle Sacca sopra gli abiti e colori di quelle gentil donne* e le *Stanze sopra il Poggio del Duca di Fiorenza* ancora di Niccolò Martelli, nonché le *Stanze in lode degli Stitici* [e delle loro donne] di Bindaccio Guizzelmi in BOGANI 1992, pp. 229-249 e 282-302.

[20] In Fiorenza, appresso Bartolomeo di Michelagnolo, l'anno MDLIII. Fu poi ristampato, insieme ad altro, in *Germini* 1892 (dal quale si cita con qualche ritocco al testo); infine un facsimile di quest'ultima edizione è stato dato dall'editore Forni di Bologna nel 1967. Un'avvertenza premessa all'operetta dà notizia di altre rarissime edizioni (con varianti).

[21] La serie dei trionfi (non in tutto ortodossa) sembre essere la seguente: 40: Trombe [del Giudizio]; 39: Mondo; 38: Sole; 37: Luna; 36: Stella Diana; 35: Gemelli; 34: Toro; 33: Leone; 32: Acquario; 31: Pesci; 30: Cancro; 29: Sagittario; 28: Capricorno; 27: Ariete; 26: Scorpione; 25: Vergine; 24: Bilancia; 23: Aria; 22: Terra; 21: Acqua; 20: Fuoco; 19: Carità; 18: Fede; 17: Prudenza; 16: Speranza; 15: Casa di Dio; 14: Diavolo; 13: Morte; 12: Impiccato; 11. Eremita; 10: Carro; 9: Ruota di Fortuna; 8: Giustizia; 7: Fortezza; 6: Temperanza; 5: Amore; 4: Giustizia [ripetizione; invece dovrebbe essere la Papessa o l'Imperatore d'Oriente]; 3: [Re]; 2: Regina; 1: [Bagatto]. Manca alla serie lo zero (il Matto); le quattro ruffiane hanno i numeri dal 19 al 16 e sono dunque rappresentate dalle tre virtù teologali e da una delle quattro virtù cardinali. Si osservi che nel testo la Giustizia viene attribuita sia alla Marsilia, che correttamente porta il numero 8 («e la Giustizia mi è stata promessa» [v. 3]), sia alla Nora: «chiamomi il quattro e sono una Giustizia» (v. 7), con grave disconcio della sequenza. Sembra inevitabile emendare il secondo caso in *Ingiustizia*, salvando (sia pure con una variante non altrimenti attestata) la sequenza e restaurando altresì il senso dell'ottava: «Io son di Torre la Nora chiamata, / ch'alla Frena rubai quelle lenzuola, / et meritavo d'es-

gnuna si presenta da sé, vantando i suoi pregi e compiacendosi dei suoi successi. Si comincia con la carta più alta (il quaranta), rappresentata dalle Trombe [del Giudizio Universale]:

XXXX
La Susanna

Io son le Trombe, Susanna chiamata,
che di bellezza al mondo i' porto 'l vanto;
di cortesia fortuna m'ha dotata,
s'innamora ciascun che mi sta a canto.
Fu' in Lion dal Dalfin onorata,[22]
che quando mi partii fece gran pianto;
però venite tutte a farmi onore,
che ne' germin son fatta la maggiore.[23]

Ma a mano a mano che si scende nella gerarchia e ci si avvia a toccare i numeri bassi, si svelano magagne e si lamentano sventure:

XXXI
La Lena

I' son di Prato e son pur bella anch'io
e star posso con l'altre al paragone,
e pensai certo che 'l Sol fussi mio,
ma mel perde', ché mi venne un tincone,
onde per questo sol riniego dio [...].[24]

sere iscopata, / andar colle granate a spasso fuora; / ma perch'io fui un po' raccomandata / da certi amici che avevo allora, / chiàmomi il quattro e son una [In]giustizia, / e sto in Mercato al canto alla Dovizia» (p. 71; ritocco anche l'ultimo verso, che in origine suona: «e sto in mercato accanto alla dovizia»).

22 Evidentemente il figlio del re di Francia (il delfino) si è degnato di giacere con lei a Lione.

23 *Germini* 1892, p. 59.

24 *Germini* 1892, p. 62. Al v. 5 correggo *mio* (che non dà senso) in *dio* (evidentemente censurato).

Il *tincone* del v. 4 è una «postema [ascesso purulento] nell'anguinaja, cagionata da mal venereo» (Tommaseo-Bellini), ma anche una "grossa tinca", che rinvia al segno dei Pesci, figura "appropriata" alla Lena.

Finché, rapidamente declinando, si giunge allo squallore delle perfide:

XI
La Betta

Io son la Betta e l'undici m'appello;
vo con dua gruccie, come ciascun vede,
e puzzo forte assai più ch'uno avello.
Al lastrico condur fo la mia sede,
amica son di zaffi e del bargello,
a nissun mai mantenni la mia fede [...].[25]

E alla desolazione delle derelitte:

I
La Lena

I' son di Boncio la povera Lena,
che sostento que' bambini e non posso;
per la fame non istò ritta appena,
rosecchio come il can spesso qualch'osso;
il sangue mi s'addiaccia in nella vena,
che ma' mie dì i' ragunassi un grosso.
Or pensa come in casa noi viviamo;
pur pazienza, poi che l'un mi chiamo.[26]

Il cerimoniale è lo stesso che governa le lusinghiere celebrazioni di vezzose gentildonne. Il rapporto tra persona e "figura" è ovviamente di natura analogica: alle belle, oltre al supremo Giudizio Uni-

[25] *Germini* 1892, p. 68. L'*undici* è l'Eremita, figura di iconografia complessa ed incerta: si è confusa a lungo con il Tempo, mutuandone tratti figurativi (come qui le stampelle); *zaffi* (v. 5): birri.

[26] *Germini* 1892, p. 72. L'*uno* è il Bagatto; il *grosso* è una moneta vile.

versale, spettano Mondi, Soli, Lune, Stelle ecc. Alle perfide è "appropriato" il Cancro o lo Scorpione;[27] a una cotale, dotata di un'indole altera e volitiva, il Leone;[28] a un'infelice, afflitta da un perenne flusso mestruale, l'Acquario;[29] a un'altra, che non riesce a celare una villosità imbarazzante, l'Ariete[30] e così di séguito.

Ma il meglio del poemetto puttanesco non sta nell'ingegnosità della trasposizione: abbastanza meccanica e scontata, sulla scorta di recenti e alquanto squallidi elenchi prostitutorii come il *Catalogo di tutte le principal et più honorate cortigiane di Venetia*[31] o la *Tariffa delle puttane di Venegia*[32] o lo stesso *Ragionamento del Zoppino* o il *Trionfo della lussuria di maestro Pasquino*.[33] Sta piuttosto nel vantaggio di umanità e persino di grazia che questi versi di gusto popolareggiante sanno mantenere appetto ai loro concorrenti di rango più nobile e di più ambiziosa dignità letteraria.

Queste minime prosopopee, schizzate nel cerchio di un'ottava, mostrano a volte una fierezza ribalda di sapore aretiniano:

[27] Il 30 (p. 63) e il 26 (p. 64).

[28] «[...] Del feroce Leon i' sono eletta: / voglio essere ubbidita quando io chiamo, / e feci per paur⟨a⟩ nella brachetta / pisciare un che di lui ebbi richiamo [...]» (XXXIII. *La Cechina*, p. 61).

[29] «I' sono il trentadue che sempre colo / [...] / con ciaschedun mantengo un orciuolo; / mi sa mal discoprir la mia vergogna, / metto per tasta ['tampone'] due te' ['teli'] di lenzuolo [...]» (XXXII. *La Girolama*, p. 62).

[30] «Son la Covona, per ora il venzette, / ch'ogni mese mi fo radere il pelo; / ho le setole addosso lunghe e strette, / e pungo ciascheduno, a dirne il vero [...]» (XXVII. *La Covona*, p. 64).

[31] In una rarissima cinquecentina senza note tipografiche, più volte ristampata tra Otto e Novecento; si veda almeno *Catalogo delle cortigiane di Venetia*.

[32] Pubblicata nel 1535, è forse da attribuire ad Antonio Cavallino, uno dei giovani della cerchia aretiniana a Venezia (cfr. Luzio 1888, pp. 120-122, e ora Pucci 2010).

[33] Si può leggere, adesso, in *Pasquino e dintorni*, pp. 101-121.

XII
La Fiammetta

I’ son quel traditor poltron di Gano,
impiccato per piè come ognun vede,
e Fiammetta per nome, ch’i mi chiamo,
non tengo legge alcuna e non ho fede;
del sangue de’ furfanti sol mi sfamo
e mancami un calzin del ritto piede,
e ’n casa ognun[o] trema alla mia voce:
sono il dodici e sto in borgo la Noce.[34]

Altrove ripetono, come nel caso della prima ruffiana, gli esiti obbligati di vicissitudini già largamente sperimentate nella letteratura puttanesca, ma qui con la semplicità e proprietà di linee di un impassibile e pur incantevole quadretto monocromo:

XIX
La prima ruffiana

Io sono il diciannove e fui puttana
nella mia gioventù molto onorata;
perfino ai trentotto anni stetti sana,
poi venni come gazzera pelata.
Per sostentarmi mi feci ruffiana
d’una figliuola ch’i’ m’ero allevata,
e perché male ella non capitassi
la presto a chi la vuole e meco stassi.[35]

Più spesso rivelano pietose vicende esistenziali consegnate a una sorta di atavica rassegnazione:

[34] *Germini* 1892, p. 68. Il *dodici* è l’Impiccato, identificato qui con Gano. Si osservi che nel discorso i tratti pertinenti al personaggio si confondono con quelli della figura dei germini (fino al particolare minuzioso e curioso del calzino mancante).

[35] *Germini* 1892, p. 58. La figura è la Carità. La *pelarella* (o *pelatina*) era una delle conseguenze della sifilide; *gazzera* è lo stesso che *gazza* (si pensi alla locuzione proverbiale *pelare la gazza senza farla stridere*).

X
La Pierina

Io son di Braccio quella poverina:
m'han⟨no⟩ fatto il dieci e méssonmi in carretta,
e per nome mi chiamo la Pierina;
a gran trionfo il lastrico m'aspetta:
Braccio m'ha fatto far la cassettina
per pormi poi co' poveri a l'offerta.
I' sono il dieci, e esser non vorrei;
basta, con quattro punti piglio il sei.[36]

II
La Lucia

De' germini m'han fatta la Regina;
povera nacqui e povera morrò.
In casa mia non è pan né farina,
son fuor di notte e limosine fo,
qualcun mi porge qualche cosellina;
ma pure il me' ch'i' posso viverò:
bevo dell'acqua quando non ho vino,
come la Bia della via del Giardino.[37]

Talvolta queste misere cortigiane sono ritratte, con suggestivo candore, sulle cadenze di un blando canto popolare:

XXIII
La Bia

Io son la Bia dal canto a Monteloro,
che pur mia madre meco s'è tornata
per potermi donar qualche ristoro
in tanto tempo ch'i' stetti amalata.
Ho poco argento e trovomi manco oro;

[36] *Germini* 1892, p. 68. La figura è il Carro.
[37] *Germini* 1892, p. 71.

fuor che l'asin ognun m'ha abandonata.
Son quella stella detta il ventitré,
nessun non si ricorda più di me.[38]

O si scoprono gustose e strampalate macchiette:

XXXIV
La Bettina

De' germini m'àn fatto il trentaquattro,
scambio di bue, e chiamomi Bettina,
che mangiai venzei tortole ad un tratto
e trenta due piattel di gelatina
perché non ero ancor satolla affatto
di buono amor, e chiamomi Strozina:
quella che stava al canto del Pagone,
che mangiò dopo cena un midollone.[39]

La locuzione *scambio di bue* ('specie di bue') allude al segno del Toro; l'ottava è un intrico di doppi sensi: la vicenda adombrata è quella di un classico *trentuno*.[40]

Persino la lingua di questo oscuro poeta sa trovare energie espressive ignote affatto all'impegnata locuzione che le donne d'onore fregia di stelle, di soli e di sbadigli.

[38] *Germini* 1892, p. 65. Il 23 è l'Aria, raffigurata come un cielo stellato (donde la «stella» del v. 7).

[39] *Germini* 1892, p. 61. Al v. 4 ho mutato *piatti* in *piattel* (forma consacrata dal Berni per l'equivoco *gelatina*) per restaurare il ritmo dell'endecasillabo.

[40] Ovvero della violenza sessuale praticata da una banda di energumeni ai danni di una prostituta (si pensi almeno al *Trentuno della Zaffetta* di Lorenzo Venier); le *tortole* alludono alle copule secondo natura; i *piattel(li) di gelatina* alle copule contro natura; *midollone* indica appunto lo straordinario extra-pasto del *trentuno*.

SAGGI DI POESIA OMOEROTICA VOLGARE DEL CINQUECENTO

...tutte altre cose a vile
tengo e non so né voglio altro ch'amare.
(B. Varchi, *Sonetti*, II 31)

Nella letteratura italiana in volgare del Cinquecento il tema dell'omosessualità (sempre maschile) di norma appartiene alla sfera del comico. Anzi, che si tratti di narrativa, teatro o poesia, di norma la figura dell'omosessuale suscita riso, o almeno sorriso. Di questo non mi voglio occupare. Così come non mi occuperò di scritti di confine tra il serio e il faceto come il *Capitolo d'un ragazzo* del Berni o l'omonimo *Capitolo d'un ragazzo* del Dolce o il *Capitolo de' tre contenti* di Valerio Buongioco. Non mi avventurerò nemmeno nel *mare incognitum* della poesia in latino, se non per qualche ovvio riscontro. Invece correrò con prudenza le onde (per me perigliose) della poesia lirica, ovvero mi occuperò di quei poeti che hanno cantato sul serio propri (o altrui) amori maschili. È un primo sondaggio, ristretto ai confini dell'edito.

Omesse le briciole, i poeti che propongo sono cinque. In ordine anagrafico: Michelangelo Buonarroti il Vecchio (1475-1564), Antonio Brocardo (morto nel 1531), Benedetto Varchi (1503-1565), Francesco Beccuti detto il Coppetta (1509-1553) e Cesare Caporali (1531-1601). Chissà perché tutti sono anche sboccati poeti giocosi. Forse i vizi si tengono per mano.

Poiché non ha senso parlare di poesia senza avere i testi sotto gli occhi, mi è parso inevitabile allestire una provvisoria e problematica antologia che potete trovare nella banca dati telematica "Nuovo Rinascimento" all'indirizzo

http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/omoerotici/antologia.pdf

Cito da questa.

Come si vede dalle date, questi poeti appartengono a tre generazioni diverse: Michelangelo ha fatto in tempo a conoscere giovinetto il Magnifico Lorenzo de' Medici; Brocardo, Varchi e Beccuti appartengono alla coorte, anzi alla falange dei nati nel primo decennio del secolo; Caporali vive in pieno un'epoca nuova, l'età tridentina, e giunge a inaugurare un nuovo secolo. Però, se invece che alle date degli autori si mira alle date dei testi si procede a una notevole semplificazione. Eccettuato il Caporali, che fa parte per se stesso, si assiste a una concentrazione nel giro di un trentennio o poco più. La poesia omoerotica di Michelangelo dovrebbe appartenere – nella sostanza – agli anni trenta (con la coda degli epitaffi per Cecchino Bracci che toccano il '44); il Varchi spazia dal '27 al '64 (almeno); le poesie del Beccuti per Alessi sono degli anni '47-53 o poco dopo; quel poco che c'è a stampa del Brocardo non deve essere troppo lontano dalla data della sua morte (1531). Dunque una concentrazione negli anni trenta, quaranta, cinquanta, con qualche sbavatura.

Dopo la storia, un po' di geografia. Abbiamo due fiorentini: Michelangelo e Varchi; due perugini: Beccuti e Caporali; un veneziano: Brocardo. Però sarà bene aggiungere che la poesia omoerotica di Michelangelo è – nella sostanza – romana e quella del Brocardo padovana. È più difficile precisare l'ubicazione dei versi del Caporali, che ha trascorso quasi tutta la vita lontano dalla sua patria, soprattutto fra Roma e Firenze. Atteniamoci all'anagrafe. In questo caso la geografia non sorprende: Firenze è la capitale europea della sodomia; Perugia ha una tradizione di poesia omoerotica che risale almeno alla pattuglia trecentesca di Marino Ceccoli e Cecco Nuccoli; Venezia si avvia a diventare – o lo è già? – uno dei centri europei del piacere in tutte le sue forme. La geografia poetica coincide con la geografia della società e del costume.

Ciò detto, ci tengo a precisare subito che l'oggetto della mia ricerca è di natura letteraria e non storico-sociologica. Tuttavia vi sono dati pertinenti alla società in cui questi scrittori sono nati e sono cresciuti che non si possono ignorare o sottacere, come fanno i neo-aristotelici che intensamente si interrogano se una raccolta di rime sia un accidente e un canzoniere una sostanza e intanto *humani omnia a se aliena putant* (forse i neo-aristotelici *homines non sunt*). Tanto meno si possono ignorare o sottacere i dati clamorosi che emergono da documentate ricerche comparse ormai da decenni[1] ma che non sembrano ottenere udienza presso gli schifiltosi letterati italiani.

Prima di tutto, nel Cinquecento ciò che noi intendiamo con omosessualità si chiamava sodomia. Forse non sarebbe sbagliato conservare questo vocabolo, non tanto per scrupolo filologico o per fuggire persino l'ombra dell'anacronismo, ma perché la copertura semantica dei due termini non coincide. Per *omosessualità* oggi s'intende un rapporto amoroso tra adulti o comunque un rapporto paritario fra persone consenzienti che si procurano a vicenda la soddisfazione sessuale. Nel Cinquecento la *sodomia*, quale risulta dai testi e dai documenti, normalmente non implicava un rapporto paritario, bensì un rapporto fortemente sbilanciato fra un adulto *attivo* e un giovane *passivo*. Il giovane era spesso giovanissimo, spesso nella tarda infanzia o nella prima adolescenza; era al massimo un efebo. Francesco Bigazzini, che fu amato dal Coppetta quando aveva tra i 19 e i 23 anni, è già un'eccezione. Del tutto eccezionale è il rapporto tra Benedetto Varchi e Lorenzo Lenzi che, iniziato quando Lorenzo aveva dieci anni (e il Varchi ventiquattro) durò per tutta la vita. La norma rientra in un ambito che noi consideriamo pertinente alla pederastia o pedofilia che dir si voglia.

La sodomia tendeva a riprodurre lo schema della coppia matrimoniale. A quell'epoca nel matrimonio c'era un elemento giovane e

1 Mi limito a indicare RUGGIERO 1985; CANOSA 1991; ROCKE 1996.

passivo, la donna, che era considerata adulta appena pubere e si sposava quanto prima, in media verso i quindici anni, ma spesso già a dodici. E c'era un elemento più attempato e attivo, il maschio, che nelle classi medie – quelle che contano per noi – in genere si sposava quando entrava in possesso dell'eredità paterna o comunque quando aveva raggiunto una condizione economica soddisfacente. La coppia mal assortita delle novelle e delle commedie, con la moglie quindicenne in preda a smanie ormonali e il marito sessantenne (o più) in penoso declino, è tutt'altro che un luogo comune letterario. Il principale incentivo della sodomia è identificato proprio nel rinvio del matrimonio per cause sociali ed economiche e nella carenza di una vita sessuale regolare per i maschi adulti nel pieno delle loro energie. I giovani del proprio sesso erano più facilmente avvicinabili, non c'erano rischi di gravidanze indesiderate, c'erano minori rischi di malattie sessuali che non frequentando prostitute. Esisteva comunque, anche se mal documentata e meno diffusa di quella femminile, anche una prostituzione maschile.

Va da sé che i sodomiti dell'epoca erano nella stragrande maggioranza bisessuali. A una fase per lo più dominata dalla pederastia – ma certo con frequenti distrazioni offerte da amori ancillari e mercenari – subentrava una fase in cui prevaleva l'orientamento eterosessuale, con l'instaurarsi del coniugio benedetto dalla legge. Certo per alcuni il matrimonio sarà stato la conseguenza di una costrizione o di una convenienza sociale; per la maggior parte era l'esito naturale di una vita sessuale normale[2].

Questa norma della bisessualità è prontamente confermata dai nostri poeti. Fatta eccezione per Michelangelo – che io scommetto non abbia conosciuto donna, anche se la maggior parte dei suoi versi d'amore è di destinazione femminile –, tutti gli altri risultano aver

[2] In ogni caso la rinuncia al matrimonio era diffusa, per non dire del controverso celibato ecclesiastico, che creava enormi riserve potenziali per il reclutamento omosessuale.

avuto una qualche o anche una larga confidenza con l'altro sesso e persino matrimoni fecondi (Beccuti e Caporali). In ogni caso, fatta eccezione per il diluvio poetico del Varchi, nella loro produzione letteraria la poesia omoerotica è sicuramente minoritaria, se non addirittura minimale.

Esisteva dunque – almeno nella prima metà del secolo – una doppia morale: una morale privata – ma socialmente condivisa –, che accordava all'amore illecito una diffusa tolleranza; e una morale pubblica che, al contrario, minacciava pene atroci al vizio nefando, capace di attirare sulle città contaminate il fuoco del cielo (o più prosaicamente la peste, la guerra, la carestia, come volevano i predicatori). Quasi tutti gli statuti italiani dell'epoca punivano la sodomia con la morte, quasi sempre con il rogo. In vero, proprio l'enormità della pena doveva essere una tacita garanzia d'impunità. Di fatto, l'unico letterato italiano (di cui abbia notizia) che sia stato giustiziato per il reato di sodomia è il lombardo Iacopo Bonfadio, decollato e arso a Genova il 19 luglio 1550, nonostante una generale mobilitazione dei colleghi a suo favore; sulle reali motivazioni che portarono alla condanna sono stati avanzati non pochi dubbi.

A Firenze, al contrario, è rimasta in vigore a lungo una legislazione straordinariamente mite, che condannava i rei a modeste sanzioni pecuniarie e che soltanto con il progredire della recidività giungeva a inasprire la pena. Firenze è stata anche l'unica città al mondo che abbia avuto per un certo periodo di tempo una magistratura dedicata in esclusiva alla repressione della sodomia: gli Ufficiali di Notte, rimasti in attività dal 1432 al 1502. Proprio i registri degli Ufficiali di Notte forniscono cifre che a noi – che non possiamo non dirci democristiani – sembrano assurde. In settant'anni si sono avute 17.000 incriminazioni, che hanno portato a 3.000 condanne. Tutto questo in una città che contava a quel tempo 40.000 abitanti. Dietro le cifre giudiziarie doveva esistere un fenomeno sociale di dimensioni impensabili. Si è arrivati a ipotizzare che la metà della popolazione maschile fiorentina adulta praticasse (o avesse praticato) almeno

saltuariamente la sodomia. Gli Ufficiali di Notte furono aboliti nel 1502 (all'inizio del regime soderiniano) con una motivazione di rispettabilità cittadina: l'esistenza stessa di quella magistratura screditava l'immagine della città agli occhi dei forestieri[3]. Si scelse, cioè, la strada dell'ipocrisia e dell'occultamento. Non diversamente si comporterà il ducato e il granducato mediceo.

La situazione fiorentina sarà certo singolare. In realtà soltanto per Venezia conosciamo una documentazione paragonabile a quella di Firenze. Sembra derivarne un quadro abbastanza diverso: un numero molto minore di processi, pene generalmente più severe. E tuttavia i provvedimenti legislativi che hanno a che fare con il controllo della sodomia sembrano manifestare preoccupazioni molto maggiori di quelle che sono giustificate dalle pratiche giudiziare: si impongono restrizioni di accesso e di orario alle scuole, si regimentano le prestazioni professionali di farmacisti, cerusici, barbieri, si vigilano punti caldi della toponomastica cittadina, si statuiscono rigide norme per molti esercizi pubblici, si giunge persino a dettare limitazioni alle riunioni in case private a cui partecipano insieme vecchi e giovani. Tanto allarmismo può essere motivato soltanto da un costume di larga o larghissima diffusione, di certo ben radicato nella stessa classe dirigente, anche qui in gran parte occultato alle registrazioni ufficiali della magistratura, in minima parte represso.

Per il resto d'Italia si sa ben poco: sporadiche condanne, qualche autodafé, qualche scandalo, qualche intervento legislativo che manifesta un giro di vite.

Ma chi pratica abitualmente la cultura del Cinquecento non può non essere ben consapevole di quella rete di complicità, di cose dette e non dette, di allusioni, di ammicchi furbeschi, di risolini, o anche di derisioni, di accuse, di reprimende, oppure di candide affermazioni e

[3] Nella "parte" del 29 dicembre 1502 si legge che l'abolizione degli Ufficiali di Notte si fa «per levar via qualche charicho che s'intende resultare alla città rispetto allo infrascipto ufficio» (cito da CANOSA 1991, p. 50).

di ammissioni pubbliche e spudorate, che non hanno – è ovvio – la spietata evidenza probativa del documento giudiziario, ma che manifestano nondimeno l'inequivocabile estensione di un modo di vivere e di pensare.

Ci si può stupire, semmai, che la manifestazione letteraria dell'omosessualità abbia limiti così modesti – almeno in ambito volgare –: che a fronte del tedioso oceano delle infinite e insopportabili Laure, ai Lauri si riservino poche e stentate pozzanghere.

Una ragione della rarità della poesia omoerotica si deve ricercare, forse, in motivi d'ordine psicologico. Dalla bibliografia specializzata sembra di capire che i rapporti sodomitici implicassero per lo più una scarsa partecipazione affettiva da parte degli adulti e una partecipazione pressoché nulla da parte dei ragazzi (che, fra l'altro, ricavavano scarsa gratificazione dall'atteggiamento tutto passivo che gli era imposto)[4]. Spesso, se non si arrivava addirittura a soluzioni di tipo prostitutorio, il consenso era dettato da considerazioni utilitarie (sociali, se non economiche) piuttosto che dalle autentiche pulsioni del sesso[5]. Se periclita una vera compromissione sentimentale, doveva essere

[4] Nel capitolo *Contro la pederastia* del Coppetta – fra gli altri –, mettendo a confronto il diverso atteggiamento sessuale di un ragazzo e di una donna, si legge: «Un ragazzo ti dice: – Affretta, spaccia. – / Gli par mill'anni uscirti de la mano: / l'altra non si può tor da le tue braccia» (vv. 111-114).

[5] Sono comuni, da parte degli adulti, le lamentele sui capricci e sulle bizze dei ragazzi. Cito ancora il Coppetta: «Se d'un garzon s'innamora per sorte, / sia chi si vuol, gli metteria più conto / d'aver lunga persona e gambe torte; // ben potria maledir il giorno e 'l ponto, / ben potria dir – Mi avess'io rotto 'l collo – / se vuol d'ogni suo mal tener ben conto. // Forse il terrai un otto dì satollo / con un bel pasto di bove ordinario: / non bastan quattro di piccion o pollo; / al tuo voler sarà sempre contrario / e ti comanderà con quella grazia / che se tu stessi con seco a salario; // ti dà martel, ti beffeggia, ti strazia / e vuol esser patron de' tuoi denari / ed una volta pur non ti ringrazia; // e, per dir zuppa, si ritrovan rari / che non sian come gli asini indiscreti / e fantastichi più che gli scolari; / non han carpite, verdure o tappeti / tanti vari color quant'essi voglie: / guarda se stanno i sodomiti lieti!» (ivi, vv. 121-141).

eccezionale la passione amorosa dei poeti che si propongono alla vostra attenzione. E dunque ancor più rara doveva risultare la sua espressione poetica.

E poi c'è – ovviamente – un elementare problema di ricezione/interdizione del processo comunicativo. Era sicuramente larga la tolleranza o complicità verso i comportamenti, però manifestare in versi predilezioni pubblicamente riprovate e anzi bollate come abominevoli dall'autorità era un'altra storia.

Ma, in realtà, fino a che punto si spingeva la comunicazione? Di fatto, dei nostri cinque poeti, il solo che abbia pubblicato per mezzo della stampa i suoi versi omoerotici è stato Benedetto Varchi, con un'ostentazione addirittura singolare. Le edizioni degli altri sono tutte postume e talora abbondantemente postume. Esisteva, peraltro, si sa bene, un'intensa circolazione manoscritta. Il Brocardo era diventato una specie di simbolo di contestazione poetica già prima della sua morte. La poesia inedita di Michelangelo era oggetto di pubbliche letture. E sono ben noti gli scambi, gli omaggi, le proposte e le risposte, le corrispondenze: una trama fittissima di passaggi di mano che con il Varchi giunge a coinvolgere quasi tutta la repubblica delle lettere. Tutti sapevano e quasi tutti accettavano o tolleravano. Rispondevano. Si congratulavano.

Eppure ci è dato cogliere qualche segnale di reticenza e persino di autocensura. Tutti sanno che Michelangelo Buonarroti il Giovane, quando nel 1623 si risolse finalmente a pubblicare le poesie dell'illustre prozio[6], ritenne indispensabile – per tutelarne la pubblica rispettabilità – mutare il maschile in femminile: il «signor mio» diventava «donna», «lui» diventava «lei» ecc.[7] Pochi sanno che l'illustre prozio aveva fatto altrettanto nel 1545, quando, con l'aiuto di

[6] RIME / DI / MICHELAGNOLO / BVONARROTI. / Raccolte da Michelagnolo / suo Nipote. / [marca] / IN FIRENZE, APPRESSO I GIVNTI / *CON LICENZIA DE' SVPERIORI*. / M. DC. XXIII. E ora BUONARROTI *Rime* 2006.

[7] Cfr. GIRARDI 1974, p. 79-95.

Luigi del Riccio e di Donato Giannotti, aveva allestito una silloge della sua poesia, forse in funzione di un progetto di stampa (non realizzato), di certo comunque in vista di una qualche divulgazione. Quella silloge d'autore era tutta al femminile: i componimenti omoerotici erano stati esclusi o riscritti in modo da risultare dedicati a una donna[8].

È un fatto, in ogni caso, che tre dei nostri poeti (Buonarroti, Varchi, Beccuti) si sentono in dovere di protestare ripetutamente l'onestà delle loro intenzioni, la castità della loro passione, la purezza dei loro trasporti, e di esprimere un aristocratico disprezzo per il «vulgo malvagio, isciocco e rio» che «di quel che sente altrui segna e addita»[9]. Nel Varchi – che dei tre è il più esposto pubblicamente – il motivo è ripetuto fino alla sazietà. Un assaggio dal meno noto Beccuti, il sonetto LXXVI *A Guido Sensi*:

> Guido, se per tua guida eleggi 'l senso
> che sol guarda a la scorza e non si sganna,
> con qual ragione il tuo rigor mi danna,
> se per alta cagion sospiro e penso?
> Non è 'l mio petto in volgar fuoco accenso,
> come tu credi, e teco altri s'inganna,
> né fral bellezza il mio vedere appanna,
> ma di chiara virtute un raggio intenso:
> virtute in terra che risplende e luce
> nei sereni occhi e nel parlare accorto
> ch'ad alto oprare ogni cor basso induce.
> In me luogo non ha, dal dì che porto
> la sembianza nel cor di questa luce,
> pensiero indegno o desir cieco e torto.

[8] In proposito vedi CORSARO 2011 ed ora la compiuta informazione nella nuova ed. crit. BUONARROTI *Rime e lettere*.

[9] È il sonetto 83 di Michelangelo, vv. 5-6.

Il Brocardo, al contrario, sembra non darsi la minima cura della comune opinione. Il Caporali, vissuto gran parte della vita nell'*entourage* di altissimi prelati, era non solo un virtuoso della dissimulazione onesta, ma un astutissimo conoscitore dei punti d'inerzia del sistema, delle zone franche della società e della cultura, e maneggiava con abilità i grimaldelli sottili che consentivano di accedervi.

Ci si potrebbe chiedere quanto le proteste dei primi tre fossero in buona fede e quanto rispondessero ai suggerimenti di un comprensibile opportunismo. Nel caso del Coppetta si può giurare che erano in perfetta mala fede. Basta leggere due capitoli ternari che il poeta perugino ha scritto in antitesi l'uno all'altro, seguendo la moda della poesia bernesca, ovvero uno *In lode della pederastia* e uno *Contro la pederastia* (i titoli – ovviamente – non sono originali). Ho ritenuto necessario includerli nell'antologia di cui parlavo poc'anzi – benché appartengano a un altro (e anzi opposto) genere letterario – perché costituiscono due documenti essenziali della cultura omosessuale del Cinquecento italiano. Non posso dilungarmi: mi basta dire che da questi versi spunta una selva di indicazioni su persone, circostanze, situazioni, abitudini, frequentazioni che illuminano il costume perugino dell'epoca e rivelano quanto l'autore ne fosse partecipe, senza tacere dettagli espliciti e crudi particolari. Va da sé che l'amore per Alessi era qualcosa di ben diverso da quello che potevano offrire i vari «giovinotti» o «fanciullotti» citati per nome nei capitoli. La temperatura sentimentale di quell'amore non era compatibile con le distrazioni sessuali che Perugia sembrava offrire con dovizia. Eppure il profilo dell'idoleggiato Alessi non sembra troppo dissimile da quello di Turno o del Crispoltino, del Valeriano o del Contino, che nei capitoli compaiono in minuziosa rassegna.

Sia ben chiaro: qui non si fanno indagini poliziesche né tanto meno processi. Anzi, ripeto, il dato di costume è di mia competenza nella misura in cui si traduce in letteratura. Ed è proprio in quanto elemento letterario che qui cito il fatto che il Varchi ponga confini precisi ai contatti fisici fra gli amanti. È lecito ed onesto – a suo parere –

arrivare fino al bacio. Cito un sonetto dei *Cirilli*, ovvero dei versi che egli dedicò a un amasio chiamato Cirillo, forse un Palla Rucellai, che ostenta nell'*incipit* una clamorosa citazione dantesca:

> Tutto tremante e pien di gioia i labri
> Ai labri, anzi a' coralli, anzi ai rubini,
> Accostai riverente, che i più fini
> Vincon di lungo spazio ostro e cinabri.
> Quanti più dotti e più politi fabri
> Fur mai del favellar, quai più divini
> Ingegni in questi o negli altrui confini,
> Inculti a dir di lor forano e scabri.
> Quel ch'io sentii non so ridir: so bene
> Ch'io lasciai l'alma e ricevetti in vece
> Cosa che avanza in terra ogni altro bene.
> O santissimo Amor, l'ultima spene
> È 'l baciar casto in te, ch'altro non lece
> A cortese amador né più conviene.

Non diversamente aveva cantato in latino per Iola (forse Cesare Ricchisensi):

> Aequalem me diis, omnique ex parte beatum!
> Da, fruar aspectu, colloquioque tuo.
> Vis etiam superis maiorem, pulcher Iola,
> Reddere? Iunge meis casta labella labris,
> Atque animam inspira morienti, suavius omni
> Nectare mi, et quavis dulcius ambrosia.
> Haec mihi contingant sancti sacra munera amoris;
> Caetera, nec de te, nec cupienda mihi.[10]

E ancora, esplicitando il suoi modelli, le sue *auctoritates* morali e letterarie:

[10] Cito da VARCHI *Carmina*, XCVI, p. 77.

Quid petet a puero caste dilectus amato
    Castus amans, si non oscula casta petet?
Quidve dabit casto caste dilectus amanti
    Ille puer, si non oscula casta dabit?
Basia divino, pulcherrime Phaedre, Platoni
    Casta dabas, casto quot dabat ille tibi.
An non et Cicero, Romanae gloria linguae,
    Tyronis celebrat suavia casta sui?
Tu quoque, caste puer, tantorum exempla sequutus,
    Accipe, amatori basia daque tuo;
Accipe, daque tuo castissima basia amanti,
    Decedet in sancto vilis amore pudor.[11]

Il modello principe era l'epigramma che l'*Anthologia Palatina* attribuisce al divino Platone.

Non indaghiamo la fisiologia di questi baci, anzi di questi «bacioni», come li chiamava Girolamo Muzio, devoto baciapile[12].

Ed è come squisito dato letterario che cito l'unica occasione in cui è lecito cogliere nel prudentissimo Michelangelo un'ammissione di natura esplicitamente sessuale. Non è una mia scoperta, del resto. Per fare questo dobbiamo scendere a una variante manoscritta di uno degli epitaffi per Cecchino Bracci, un adolescente morto quindicenne l'8 gennaio 1544. Viveva a Roma in casa di suo zio, Luigi del Ric-

11 VARCHI *Carmina*, XCVII. E si veda anche XCIV, p. 76.

12 In una sua lettera a Ludovico Capponi, stralciata in MANACORDA 1903, p. 76, nota 2, si legge: «De' Sonetti del Varchi scrissi per l'ultima mia precedente; et da poi che gli ho veduti più mi son confermato, che, quantunque egli [lo] chiami santo et casto amore, le bellezze del corpo, le quali egli pur celebra in quel garzone, tirano alla impudicitia et alla immonditia et non a castità et honestà: et quello star sempre a parlar di occhi, di fronte, di guance, di labra et di gola non mi sembra che habbi niente del santo, né che quel bacione abbia del casto (dicano i platonici quel che ne vogliono). Poi quel giacersi soli tra l'herbe, et desiderar di moririvi per non esser dal tempo privo di dolcezza, è pur troppo brutto. Io, per dirlo in poche parole, mi vergognerei che que' Sonetti si leggessero sotto il mio nome».

cio, uno dei pochissimi amici che Michelangelo avesse, forse il più intimo. In nome della loro amicizia, Luigi chiese a Michelangelo, oltre al disegno della tomba, alcuni epitaffi poetici per onorare la memoria del nipote, remunerati con regalie gastronomiche. In principio avrebbero dovuto essere quindici, ma Michelangelo finì per comporre ben 48 epigrammi in forma di quartina, un madrigale e un sonetto. Leggiamo quello che qui c'interessa:

> La carne terra, e qui l'ossa mie, prive
> de' lor begli occhi e del leggiadro aspetto,
> fan fede a quel ch'i' fu' grazia e diletto
> in che carcer quaggiù l'anima vive.

La quartina svolge correttamente il concetto platonico-cristiano del corpo come carcere dell'anima e ammonisce sulla caducità delle cose terrene. Nell'autografo segue una scritta indirizzata a Luigi del Riccio (il corsivo è mio):

> Pigliate questi dua versi di socto, che son cosa morale; e questo vi mando per la recta de' quindici polizini: "fan fede a quel ch'i' fui grazia *nel letto*, / che *abbracciava* e 'n che l'anima vive".

L'espressione «per la recta de' quindici polizini» sta a indicare che con questo epitaffio Michelangelo considerava soddisfatto l'impegno dei quindici epitaffi che aveva assunto con l'amico. I due versi sono una variante del secondo distico della quartina. La variante – evidentemente scartata a favore di una formula di inappuntabile correttezza – lascia intendere quale fosse la reale natura del rapporto fra il Riccio e il nipote defunto ed è detta «cosa morale» per complice ironia. Se lo metteva in versi e ci scherzava sopra, vuol dire che del fatto Michelangelo era perfettamente consapevole e non si scandalizzava punto.

Del resto, qualche implicazione non del tutto disincarnata, non propriamente incorporea occhieggia anche nei suoi versi più noti,

come in questo sonetto composto probabilmente per Tommaso Cavalieri nel 1533. Ne leggiamo le terzine:

> O felice quel dì, se questo è certo!
> Fermisi in un momento il tempo e l'ore,
> il giorno e 'l sol nella su' antica traccia,
> acciò ch'i' abbi, e non già per mie merto,
> il desiato mie dolce signore
> per sempre nell'indegne e pronte braccia.[13]

L'intimità di questo abbraccio agognato non sembra propriamente conforme a quell'esclusiva propensione contemplativa e astrattiva che è decantata propria di questo amore.

E veniamo al punto centrale del nostro discorso.

Si è detto qualcosa dei problemi di accettazione, cioè della necessità di non deludere troppo le attese di rispettabilità che condizionavano la ricezione. Non è nemmeno il caso di dire che lo sfrontato anticonformismo che ha caratterizzato gli aspetti più estremi della cosiddetta "rivoluzione sessuale" non era allora neppure concepibile. Per di più in un settore caratterizzato da un tenace conformismo come quello della poesia lirica. Il problema capitale che suscitava il mettere in rima amori eterodossi riguardava il codice letterario non meno del codice morale o del codice sociale. In una cultura fortemente condizionata dalla poetica dell'imitazione – ben più in profondità di quanto implichino di per sé i dibattiti teorici – l'eterodossia sessuale aveva bisogno – a più forte ragione – di ripararsi sotto l'egida di conclamate autorità.

Nella prima metà del Cinquecento le soluzioni possibili – quelle di fatto praticate – erano due: il platonismo petrarchesco e il classicismo bucolico. (Si è già detto che il Caporali sta per conto suo).

[13] Sonetto 72 (*Se nel volto per gli occhi il cor si vede*), vv. 9-14.

La soluzione del platonismo petrarchesco era per certi aspetti la più semplice. Poteva contare su una giustificazione ideologica di sicuro successo e su una codificazione poetica consolidata, anche se declinata tutta al femminile.

Niente di strano quindi che sia questa la soluzione praticata da Michelangelo, che era cresciuto immerso proprio nel vivaio del platonismo ficiniano e che quelle idee doveva averle assorbite persino con la pelle. C'era stato, è vero, il trauma epocale della predicazione savonaroliana, che condannava senza remissione la *pia philosophia* platonica e che aveva cagionato in lui una profonda e terrificante impressione. Ma Michelangelo non fu mai un savonaroliano *stricto sensu* e la suggestione del platonismo continuò a confliggere in lui con un cristianesimo severo ed esigente almeno fino agli ultimi anni della sua vita, quando tutte le «favole del mondo» fecero posto al «tempo dato a contemplare Iddio».

L'amore celeste o *amor socraticus* teorizzato da Marsilio Ficino è nella sua accezione più nobile un amore tutto maschile. Il verbo ficiniano è perentorio:

> Così è pregno el corpo degli huomini, come vuole Platone, così è pregno l'animo, e amenduni per gli incitamenti d'amore stimolati sono ad partorire, ma alcuni o per natura o per uso sono più apti al parto dell'animo che del corpo, alcuni (e questi sono e più) sono più apti al parto del corpo che dell'animo. E primi seguitano el celeste amore, e secondi seguitano el volgare. E primi amano e maschi più tosto che le femine e adolescenti più tosto che puerili, perché in essi molto più vigoreggia l'acume dello intellecto el quale è subiecto aptissimo, per la sua excellente bellezza, ad ricevere la disciplina, la quale coloro per natura generare appetiscono.[14]

Agli altri non resta che l'amore volgare:

[14] FICINO *Amore*, VI XIV, p. 159.

> E secondi pe ’l contrario, mossi dalla voluptà dell’acto venereo all’effecto della generatione corporale, e per cagione che la potenza che è nell’anima di generare manca di cognitione, e però non fa differentia tra sesso e sesso, e nientedimeno per sua natura tante volte c’invita a generare quante volte veggiamo uno bello obiecto, spesse volte adviene che quegli che conversano co’ maschi, per volere rimuovere gli stimoli della parte generativa, si mescolano con loro.[15]

Non voglio tacere quanto, nella realtà, questo cerebrale erotismo maschile celasse una rozza misoginia; basta ricordare l’affermazione che il Poliziano attribuisce al nobile filosofante:

> Messer Marsilio dice che si vuole usare le donne come gl’orinali, che, come l’uomo v’ha pisciato drento, si nascondono e ripongono.[16]

Il teorema platonico che dichiara l’amore come desiderio della bellezza e la bellezza umana come riflesso della bellezza divina e dunque l’amore come veicolo di sublimazione dall’umano al divino[17]

[15] FICINO *Amore*, pp. 159-160. Naturalmente nel testo ficiniano scatta subito la condanna dei nefandi accoppiamenti di carne maschile, neppure riscattati dalla funzione generativa: «Non era però conveniente così fare, ma era da considerare che gli incitamenti della parte generativa non richiedevano naturalmente questo giptare di seme invano, ma l’uficio di seminare per nascere, e però bisognava l’uso di decta parte da’ maschi alle femine convertire. Per questo errore stimiamo essere nata quella nepharia sceleratezza, la quale Platone nelle sue *Leggi* come spetie d’omicidio agramente bestemmia. Certamente non è meno omicidiale colui che interrompe l’uomo che debba nascere che colui che lieva di terra el nato; più aldace è colui che uccide la vita presente, ma colui è più crudele, che porta invidia ancora a chi ha a nascere, e uccide e sua proprii figliuoli prima che naschino» (ivi, p. 160).

[16] POLIZIANO *Detti*, 185, p. 72.

[17] Così la formula è condensata nel *Libro dell’Amore*: «Infino a hora s’è decto delle due abbondanze dell’anima e de’ due amori; per l’advenire diremo per che gradi Diotima inalza Socrate dall’infimo grado, pe’ mezzi, al suppremo, tirandolo dal corpo all’anima, dall’anima all’angelo, dall’angelo a·Ddio» (VI XV, p. 161). Non è certo un caso, del resto, che *angeli* siano quasi tutti gli amasii di questa poesia.

(cioè dagli orinali all'iperuranio) è troppo noto perché qui lo si debba richiamare. Quel teorema compenetra di sé alcuni dei più noti versi di Michelangelo, come questi del sonetto 83:

> Veggio nel tuo bel viso, signor mio,
> quel che narrar mal puossi in questa vita:
> l'anima, della carne ancor vestita,
> con esso è già più volte ascesa a Dio;
> e se 'l vulgo malvagio, isciocco e rio
> di quel che sente altrui segna e addita,
> non è l'intensa voglia men gradita,
> l'amor, la fede e l'onesto desio.
> A quel pietoso fonte, onde siàn tutti,
> s'assembra ogni beltà che qua si vede
> più ch'altra cosa alle persone accorte,
> né altro saggio abbiàn né altri frutti
> del cielo in terra. E chi v'ama con fede
> trascende a Dio e fa dolce la morte.

Non è soltanto un'armatura ideologica che serva da sostegno a una facile apologia. Sono convinzioni che hanno radici profonde e che modellano dall'interno la logica e il linguaggio della poesia. Si coglie in modo particolare nel sonetto 105, che introduce, fra l'altro, l'essenziale distinzione tra bellezza esteriore e bellezza interiore:

> Non vider gli occhi miei cosa mortale
> allor che ne' bei vostri intera pace
> trovai, ma dentro, ov'ogni mal dispiace,
> chi d'amor l'alma, a sé simíl, m'assale;
> e se creata a Dio non fusse equale,
> altro che 'l bel di fuor, ch'agli occhi piace,
> più non vorria, ma, perch'è sì fallace,
> trascende nella forma universale.
> Io dico ch'a chi vive quel che muore
> quetar non può disir, né par s'aspetti
> l'eterno al tempo, ove altri cangia il pelo.
> Voglia sfrenata el senso è, non amore,

che l'alma uccide, e 'l nostro fa perfetti
gli amici qui, ma più per morte in cielo.

Colpisce per la sua chiarezza il verso che chiude la fronte («trascende nella forma universale»). Prima di tutto esso recupera il verbo della clausola del sonetto 73 (*trascende*), che si rivela pertanto una lessema marcato (non foss'altro che dall'iterazione in punti di massima evidenza strutturale), anzi si rivela un'autentica parola-chiave, con una forte ascendenza dantesca (*Inf*. VII 73 e *Par*. XXX 42). Ma domina nel verso l'impianto visibilmente filosofico di quella *forma universale*: locuzione che si divulgherà nella trattatistica cinquecentesca (in anni posteriori, per quanto mi risulta), che aveva di sicuro precedenti latini, ma che trova il suo appoggio più certo ancora nel ficiniano *Libro dell'Amore*:

> El primo amore [l'amore sensuale] [Guido Cavalcante philosopho] pose nella voluptà, el secondo [l'amore razionale] nella contemplatione, e stima che il primo intorno alla particulare *forma* d'uno corpo si rivolga, e che il secondo di dirizzi circa la *universale* pulchritudine di tutta la generatione humana, e che questi due amori nell'uomo intra loro combattino: el primo tira in giù alla vita voluptuosa e bestiale, el secondo in su alla vita angelica e contemplativa c'innalza; el primo è pieno di passione e in molte genti si truova, el secondo è sanza perturbatione e è in pochi.[18]

Non voglio con questo attribuire a Michelangelo competenze tecniche che non possono trovare piena giustificazione nella sua cultura, realisticamente ricostruita, anche se i contemporanei lo accreditavano come agguerrito filosofo. Sta di fatto che anche il lessico da solo di questi versi rivela una confidenza con tematiche tutt'altro che volgari e quindi anche la frequentazione di testi non comuni per un artista della sua generazione.

Quanto alla coniugazione di platonismo e petrarchismo è chiaro che in Michelangelo essa non avvenne nel segno del Bembo, nei con-

[18] FICINO *Amore*, VII I, p. 179 (il corsivo è mio).

fronti del quale Michelangelo nutrì sempre una radicale diffidenza. Il suo apprendistato poetico ben anteriore all'affermazione del bembismo impone comunque di cercare prima di tutto altrove. Si è indicato da più parti in Girolamo Benivieni uno dei principali maestri di poesia di Michelangelo, almeno per il versante platonico-petrarchesco. L'indicazione è probabilmente da accogliere, anche se attende delucidazioni e precisazioni. Se non altro non si dovrà trascurare che la storia intellettuale dei due diverge. La crisi savonaroliana, che indusse il Benivieni a rinnegare i suoi trascorsi platonici e a riformulare i suoi credi letterari, non fu altrettanto devastante per Michelangelo, che platonico restò, sia pure con intime lacerazioni.

Quello che si è detto di Michelangelo vale in buona parte per Benedetto Varchi, una volta che si siano scontate le differenze di età e di cultura. Il Varchi, anzi, professò sempre grande ammirazione per il Buonarroti, e non solo per l'inarrivabile artista, gloria di Firenze, ma per l'uomo e il poeta. Di lui lesse nell'Accademia Fiorentina il sonetto *Non ha l'ottimo artista* e fu incaricato di pronunciarne l'orazione funebre quando la salma fu traslata da Roma a Firenze e fu oggetto di pubbliche onoranze. In entrambe le circostanze non manifestò apertamente ma neppure celò gli amori omosessuali dell'artista, che seppe adombrare con caute parole. Così nella *Lezione*:

> Et che il Poeta nostro intendesse di questa arte, & di questo Amore lo mostrano manifestissimamente (oltra l'età, & costumi suoi honestissimi) tutti i componimenti di lui pieni d'Amore Socratico, & di concetti Platonici [...].[19]

[19] LEZZIONE DI BENEDETTO / VARCHI, SOPRA IL SOTTO / scritto sonetto di Michelagnolo Buonar- / roti, fatta da lui publicamente nella / Accademia Fiorentina, la se- / conda domenica di Qua- / resima, l'Anno / 1 5 4 6. [in] DVE LEZZIONI DI / M. BENEDETTO VARCHI, / NELLA PRIMA DELLE QVALI SI / dichiara vn Sonetto di M. MICHELAGNOLO / Buonarroti. Nella seconda si disputa qua- / le sia piu nobile arte la Scultura, o la / Pittura, con vna lettera d'esso Michelagnolo, & piu altri / Eccellentiss. Pittori, et / Scultori, sopra la / Quistione so- / pradetta. / [tralcio] // *IN FIORENZA*. / *APPRESSO LORENZO TORRENTINO* / *Impressor Ducale. MDXLIX*. [p. 51-52].

E più specificamente:

> [...] perche ciascuno possa meglio giudicare non tanto le diuerse cagioni, che assegna egli stesso à l'Amore suo, & passioni, ma ancora i bellissimi concetti ui recitarò due interi de' suoi sonetti [...], & il primo sarà quello indiritto à M. Tommaso Caualieri giouane Romano nobilissimo, nel quale io conobbi gia in Roma (oltra l'incomparabile bellezza del corpo) tanta leggiadria di costumi, & cosi eccellente ingegno, et graziosa maniera, che ben meritò, & merita ancora, che piu l'amasse chi maggiormente il conosceua.[20]

E nell'*Orazione* ricordava come Michelangelo componesse

> con nuoue inuenzioni, e diuinissime sentenze, ò sonetti, ò madrigali di duerse materie, ma per lo piu di castissimo, e honestissimo amore, come quegli, il quale essendo di ge(n)tiliss(imo) quore, arse sempre, me(n)tre che visse, in honestissime, e castissime fiamme.[21]

E ancora ribadiva:

> E questa ancora, anzi piu questa sola, che tutte l'altre virtù, eccellenze, e merauiglie del Buonarroto insieme ne dimostra chiarissimamente qua(n)to fusse grande la nobiltà, la gentilezza, e la perfezione dell'animo suo, hauendo egli sempre, e sempre sincerissimamente, quasi nouello Socrate, amato.[22]

Senza tralasciare l'onomastica anagrafica quando ricordava

[20] Ivi, p. 47.

[21] ORAZIONE / FVNERALE / DI M. BENEDETTO / VARCHI / *Fatta, e recitata da Lui pubblicamente nell'essequie di* / MICHELAGNOLO BVONARROTI / *in Firenze, nella Chiesa di San* / LORENZO. / Indiritta al molto Mag. & Reuerendo Monsignore / M. VINCENZIO BORGHINI / Priore degli Innocenti. / [tralcio] / CON PRIVILEGIO. / [stemma mediceo] / IN FIRENZE, / APPRESSO I GIVNTI / MDLXIIII. [p. 14-15].

[22] Ivi, p. 41.

> infiniti altri modelli, e disegni, che egli donò à piu bellissimi Giouani, suoi carissimi, e honestissimi amici, come fu Gherardo Perini, e piu di tutti gl'Altri Tommaso Caualieri, cortesissimo, e honoratissimo ge(n)tilhuomo Romano. e tra questi era vna Baccanaria, vn Tizio, e vn Ganimede, quando fu rapito dall'Aquila; à' quali non manca cosa nessuna, per esser viui, se non se il fiato solo.[23]

A Michelangelo e al Cavalieri, del resto, quasi a due personaggi emblematici, il Varchi dedicò due sonetti accoppiati (*Sonetti* I 179-180). Il secondo è una corretta lezioncina sull'amore socratico.

Anche per il Varchi, naturalmente, vale l'ipoteca del retroterra ficiniano, nonostante che nel prosieguo dei suoi studi si votasse all'aristotelismo: nella sua eclettica (e contraddittoria) panoplia c'era posto per tutto. Bisognerà aggiungere, piuttosto, che proprio la varietà delle sue esperienze culturali impone di fare i conti anche con altri platonici dell'epoca: almeno Francesco Verino il Vecchio, del quale fu per qualche tempo discepolo, e Francesco Cattani da Diacceto, del quale scrisse la biografia. E bisognerà aggiungere almeno che l'ostinata resistenza di Michelangelo al bembismo non si riscontra affatto nel Varchi, che – al contrario – per il Bembo ebbe un'autentica venerazione: lo frequentò di persona nei suoi vari soggiorni veneti, dichiarò di aver acquistato in lui «non solamente un padrone, uno amico, un maestro, ma un padre»[24], lo esaltò e lo imitò in tutta la sua opera. Tuttavia il fondamento della sua filosofia amorosa, almeno per quel che riguarda la sua proiezione poetica, resta ancorato ai concetti basilari elaborati dal Ficino.

In particolare credo che abbia lavorato nel profondo, non solo nell'elaborazione della sua poesia, ma nella gestazione della sua stessa personalità, nella sua rappresentazione di sé a sé e nella sua rappresentazione di sé agli altri, il concetto ficiniano di Socrate come amante perfetto (e quindi come perfetto cittadino).

[23] Ivi, p. 17.

[24] Riprendo la citazione da MANACORDA 1903, p. 58.

Così Ficino diceva di Socrate:

> El nostro Socrate, giudicato dallo oracolo d'Appolline sapientissimo di tutti e Greci, soleva dire sé fare professione dell'arte amatoria più che d'alcuna altra; quasi voglia dire che per la peritia di questa arte e Socrate, e qualunque altro, fussi da essere giudicato sapientissimo.[25]

E gli assegnava una nobile missione civile, un compito di altissima pedagogia, che a lui è proprio e che a lui solo, quale «vero e legiptimo amatore»[26], si conviene:

> [...] l'amore socratico [...] è prima utile a sé medesimo assai a ricomperare quelle alie con le quali alla patria sua rivoli; oltr'ad questo è utile alla patria sua sommamente ad conseguitare la honesta e felice vita. [...] Una via sola resta alla gioventù di sua salute, e questa è che Socrate con ella conversi; per la qual cosa questo philosopho [...], commosso da carità inverso la patria, si mescola per tutta la ciptà tra' giovani. Così el vero amatore difende e giovani da' falsi amanti, non altrimenti che el diligente pastore difenda la gregge degli agnelli dalla pestilentiale voracità de' lupi. E perché e pari co' loro pari facilmente conversano, Socrate si fa pari a' più giovani con certi motti piacevoli, con semplicità di parole, con purità di vita, e fa sé medesimo di vecchio fanciullo, acciò che per la domestica e gioconda familiarità possa qualche volta di fanciulli fare vecchi. La giovanezza essendo alla voluptà inclinata, non si piglia se non con l'esca del piacere perché fugge e rigidi maestri.[27]

Questo ideale «tutore della adolescentia»[28] non resta un astratto paradigma filosofico, può diventare un operante modello di vita.

[25] FICINO *Amore*, VI I, p. 109.

[26] FICINO *Amore*, VII II, p. 181. Tutto il capitolo è volto a dimostrare *Che Socrate fu l'amante vero e fu simile a Cupidine*.

[27] FICINO *Amore*, VII XVI, p. 217-219.

[28] FICINO *Amore*, VII XVI, p. 219.

Quanto al Varchi, già si è visto come nell'*Orazione funerale* riscontrasse la radice e la prova della nobiltà d'animo di Michelangelo nella sua perenne propensione ad amare «quasi nouello Socrate». Altrettanto il Varchi intendeva di sé. La sua fortissima ambizione a proporsi pubblicamente come figura carismatica di educatore è di chiara impronta ficiniana e di modello socratico. E il ruolo gli è apertamente e pubblicamente riconosciuto, al punto da esserne pubblicamente deriso dai suoi avversari. Così, per esempio, lo apostrofa il Grazzini in un suo sonetto:

O padre Varchi, Socrate novello,
o voglian dir Pitagora secondo [...].[29]

Non per nulla Benedetto è scortato, anzi corteggiato per tutta la vita da un manipolo di giovani discepoli: più o meno folto, più o meno entusiasta, a seconda del dipanarsi delle sue fortune o sfortune. La vocazione eminentemente sociale della cultura del Varchi si proietta, prima di tutto, verso l'attenzione di giovani e giovanissimi discenti. Del resto non vediamo ancor oggi l'accademico di successo orbitato da un codazzo di ammiratori/ammiratrici? E nell'ambiguo contesto di questa pedagogia marginale vediamo ancor oggi spiegarsi civetterie, corteggiamenti e intimità: evidenti o clandestine, spontanee o sollecitate, talvolta – in verità – un po' sordide. In ogni caso gli amori del Varchi rampollano quasi sempre da un germe pedagogico e hanno l'alta giustificazione morale di chi si offre per educatore, mentore e protettore sulla strada della gentilezza, della virtù e – perché no? – dell'affermazione sociale.

Questo meccanismo (potenzialmente nobile), come tutti i meccanismi di relazione in cui gioca un ruolo decisivo una qualche specie di potere (accademico o intellettuale che sia), può naturalmente declinare in sviluppi un po' meno nobili o anche degradarsi in qualche forma di sopraffazione e persino di larvato ma sostanziale ricatto.

[29] GRAZZINI *Rime burlesche*, son. *O padre Varchi*, vv. 1-2, pp. 29-30.

Il degrado inevitabile dell'alta tensione filosofica nei circuiti (cattivi conduttori) della trita vicenda quotidiana si coglie con evidenza esemplare nelle poesie per Giulio della Stufa, il «terzo Giulio», cantato con il nome di Carino: il «poetin novello» (come lo chiamava, irridendo, l'avverso Grazzini)[30] non ancora quindicenne, che il Varchi amò fra il 1553 e il 1555 e al quale consacrò largo spazio nelle sue imprese poetiche.

Non entro nei dettagli biografici e mi limito ad allegare il dettato dei versi.

Al «poetin novello» il «Socrate novello», oltre ai consueti virtuosi diletti dell'amore celeste e all'ingresso nell'eletta schiera dei fedeli del lauro, remota dal volgo (seducenti alibi ideologici), pronosticava – col suo patrocinio – sublimi allori poetici (lusinga della adolescenziale vanità dell'amato e mercede dell'attenzione al corteggiamento):

> Stufa, già parmi a queste genti e a quelle,
> Sotto ogni clima, in ogni estranio lido
> Volar la fama vostra e 'l chiaro grido
> Di sé sempre maggior ferir le stelle;
> Già veder mille penso altere e belle
> Opre di vostro ingegno, ond'io m'affido
> Che quel ch'Achille e quel ch'ancise Dido
> Cedan l'antiche alle glorie novelle [...].[31]

[30] GRAZZINI *Rime burlesche*, son. *Pure alla fin v'ha fatto*, pp. 30-31. Per la nota e deprecata perversione che mi fa – ahimè! – prediligere i versi di scherno, voglio citare per intero il sonetto: «Pure alla fin v'ha fatto il ciel trovare / dopo tanti anni un poetin novello, / ch'è tanto vertuoso e tanto bello, / che ciascun fa di sé meravigliare. // E fra l'altre sue doti altere e rare / ha nome di signor, non di bidello: / che come Giammaria, o Raffaello, / voi noll'arete, Varchi, a sbattezzare. // Buon pro vi faccia dunque a questa volta: / ed a lui similmente, c'ha trovato / la sua ventura, ch'era in voi sepolta. // Voi lo farete tosto letterato / nelle tre lingue, e poi con gloria molta / tener nell'Accademia il principato. // E prima che passato / sia degli anni suoi verdi il primo fiore, / si troverà poeta ed oratore; // tal che con grande onore, / e voi e lui sarete in prosa e in verso / celebrati per tutto l'universo».

[31] *Sonetti* II 65, vv. 1-4.

Ma insieme prometteva più tangibili e immediate gratificazioni: in poche parole l'opportunità di entrare a far parte del suo successo, del suo prestigio sociale, dei riconoscimenti che tutta Italia gli tributava. E subito, per dare riscontro concreto alle lusinghe, muoveva le sue poetiche pedine. Basta leggere l'*Elegia a Paolo Giordano Orsini*: nella sostanza una interminabile e insopportabile commendatizia in versi indirizzata al genero del duca, che evidentemente – nelle intenzioni dell'autore – avrebbe potuto agevolare l'approccio del «bel Giulio» alla corte o comunque dischiudergli potenti e aristocratici favori.

Rotto il patto amoroso, alle lusinghe subentravano, insieme alle mestizie e alle recriminazioni dell'amante deluso, le reprimende e le ritorsioni. Le reprimende andavano alla giovanile incostanza, ma soprattutto al «travia*mento*» che l'amato mostrava nel dar ascolto alle calunniose mormorazioni di chi ostacolava un così nobile connubio (a cominciare dai familiari stessi del fanciullo), non senza insinuare l'idea di una perdita irreperabile:

> Non dee chi seguir vuol Febo e Minerva
> In pensier bassi e vili opere porre
> Sua cura e 'l tempo che sì ratto vola.
> Le Sirene fallaci e quella abborre
> Erinni, più d'ogni altra empia e proterva,
> Chi disia che l'ammiri il mondo e cola.[32]

E che altro era se non una ritorsione e un larvato ricatto il pronostico del «danno» che sarebbe ricaduto sul malaccorto?

> Dolce signor, se voler vostro o inganno
> Altrui da quel sentier lunge vi mena
> Che scorge a vera gloria, mia la pena,
> Ma la colpa fia vostra, vostro il danno.[33]

[32] *Sonetti* I 401, vv. 1-4.

[33] *Sonetti* I 410, vv. 1-4.

Fino ad arrivare a oscure ma minacciose premonizioni in un sonetto di gusto frottolato:

> Non ben la fede e sue promesse attende
> Chi l'altrui merti e 'l suo dovere obblia;
> Non oltraggia nessun chi sé difende.
> Raro perdonar suol chi spesso offende;
> Mal fa chi segue altrui per torta via.
> E so ch'altri che voi nessun m'intende.[34]

Non è questa, ovviamente, una traccia obbligata per le vicende poetico-amorose del Varchi. Basta allegare, a riprova, la storia emblematica dell'amore per Lorenzo Lenzi, il Lauro che tutta la vita onora. Conosciuto decenne nel 1527 in una villa a Bivigliano (quand'era alunno di un giovanissimo Annibal Caro) e diventato in breve protagonista – nume indigete – di un'azione rituale in un luogo deputato, una mitica scenografia tra Fiesole e il Monte Senario, ricovero ideale, eccelso e solitario contrapposto alle bassure della città dei traffici avari e dei turpi diletti, restò il polo magnetico di una perenne venerazione amorosa, anche quando il superbo fanciullo, effigiato da Agnolo Bronzino in un bellissimo ritratto, si convertì in un vescovo barbuto e in un battagliero vicelegato di Avignone, capace di sbaragliare torme di ugonotti alzando i vessilli della fede romana.

In proposito non posso tacere che l'amico Domenico Chiodo non riesce a credere alla perseveranza più che trentennale di questo «amore pederastico» e ipotizza che si possa ravvisare nel Lauro un «criptico» emblema politico, di sensi repubblicani e antimedicei, ribaditi in cifra anche quando il Varchi era – per così dire – il "ministro della cultura" e lo storiografo ufficiale di Cosimo[35]. Io credo che l'ipotesi di Chiodo sia – come lui stesso protesta – piuttosto «azzardata». La perseveranza amorosa oltre la caducità della bellezza cor-

[34] *Sonetti* I 412, vv. 9-14.

[35] Chiodo 2007, pp. 157-171, in part. le pp. 167-171.

porea era il corollario abbligato del teorema ficiniano ed era indispensabile a chiudere il cerchio della coerenza ideologica. Ma non era soltanto questo. I rapporti umani tra Varchi e Lenzi, a prescindere dalla loro stilizzazione poetica, certamente mutarono nel tempo. Lo studente universitario di Padova e di Bologna, che con Ugolino Martelli, con Alberto del Bene, con Carlo di Ruberto Strozzi si ricettava sotto il patrocinio del Varchi, era altra persona dallo scolaro di Bivigliano, così come era altra persona dal vescovo di Fermo, che – con un'inversione dei ruoli – sosterrà il suo mentore nei casi avversi. E tuttavia, sotto la stratificazione delle ideologie e delle stilizzazioni letterarie, resta una sostanza umana viva a forte. Voglio leggere un sonetto del Lenzi, questa volta, forse non insigne per qualità poetica, ma rimarchevole per schietta umanità:

Varchi, chi sa quanto ognor v'amo e quanto
Più debbo amarvi ed onorarvi ognora,
Sa la cagion perché, nell'alma o fora,
Quando partii da voi non tenni il pianto;
E meno assai quando poi scorsi quanto
Spazio da voi mi divideva allora
Che quel monte varcai, nevoso ancora,
Che dall'un parte Italia all'altro canto.
E certo, se non era il vostro e mio
Dolce e cortese e gentile Alamanno,
Che quasi al par di me v'onora ed ama,
Sol per esser con voi, cui sol disio,
Tornava indietro a ristorar l'affanno.
Ma risponder convien quando il ciel chiama.[36]

Sicuramente il Varchi sapeva dare, oltre che prendere.

Non osta a questa forte perseveranza di un forte (ma cangiante) legame umano quel «geminato ardore» di cui Laura Paolino ha fatto la cifra stessa del "canzoniere" varchiano[37], ovvero l'ammissione di

[36] Proposta di *Sonetti* II 124.

[37] Vedi PAOLINO 2004.

possibili e anzi inevitabili "incidenti di percorso": incontri fortunati, evasioni felici, e in particolare il contrastato idillio con Giulio della Stufa, che fornisce la cifra verbale[38]:

CCCCLXXI
A messer Bernardo Puccini

Or si rivolge l'anno intero a punto
Che 'l terzo Giulio, tra mentite larve,
A gli occhi miei notturno sole apparve
Ed ebbe al vecchio nuovo fuoco aggiunto.
O per me fausto giorno, o ora, o punto
A voi sì caro! E che potean più darve
Le stelle tutte e 'l ciel che raddoppiarve
La luce onde 'l mio cor non parte punto?
Da indi in qua con geminato ardore
In dolce, alta, gentil, cortese fiamma
Doppio sempre m'avvampa, e strugge amore.
E 'l vedermi io vicino all'ultime ore
Non raffredda l'incendio, anzi l'infiamma,
Che felice amator beato muore.

Ma di questo basti.

Voglio invece affrettarmi a dire qualcosa (purtroppo molto per iscorcio) del versante classico.

Le forti motivazioni filosofiche del platonismo petrarchesco non hanno luogo nel classicismo pastorale, che anzi si connota – almeno in origine – per le sue disinvolte concessioni alla *voluptas* e le sue modeste preoccupazioni per la *virtus*. Un edonismo di certo non sfrenato ma almeno abbastanza disinibito predomina nella nostra domestica Arcadia. Fa eccezione il Varchi, che coltivò tutt'e due i versanti e che sempre antepose proteste di onestà e castità, ritagliandosi un *alter ego* pastorale (Damone) che piuttosto che a un Socrate travestito da buon selvaggio assomiglia a una sorta di servizievole cici-

[38] Sonetto *A gli occhi miei notturno sole apparve*, v. 9.

sbeo. In ogni caso, se venivano meno le giustificazioni ideologiche, non mancavano alla poesia omoerotica in Arcadia poderose autorizzazioni letterarie, in primo luogo la seconda egloga di Virgilio, autentico prontuario letterario-amoroso. Non per nulla Francesco Bigazzini si chiama Alessi e Francesco Beccuti si chiama Coridone. In un'età che ancora appellava *Iuppiter* o *pater deorum* il dio dei cristiani e qualificava i santi come *divi*, non ci si poteva scandalizzare per un altro *Alexis* e un altro *Corydon*.

Tuttavia questo classicismo pastorale propende a tagliare i ponti con la tradizione egloghistica volgare tardo-quattrocentesca, con i suoi ternari e i suoi polimetri, per non dire dei residui romanzeschi che appesantivano l'*Arcadia* sannazariana. È una fase nuova (che la storiografia della letteratura tarda a registrare), che elabora forme alleggerite e illeggiadrite, in metri più brevi e più agili (per lo più il sonetto), aprendosi a sperimentazioni iperclassiche. Ed è anche una fase – per così dire – precocemente post-bembiana, se non francamente anti-bembiana: in ogni caso alla ricerca di spazi inusitati per il petrarchismo ortodosso. L'incubatore di questa poesia pare che sia stata la Padova di Antonio Brocardo e di Bernardo Tasso e il circolo letterario che si riuniva attorno ai cosiddetti abati Cornaro (o latinamente Cornelii), cioè tre giovani rampolli della potente casata veneziana dei Corner, avviati a una cospicua carriera ecclesiastica (Andrea diverrà cardinale), che tenevano casa in comune a Padova.

Poco si sa del Brocardo[39]. Soprattutto resta difficile storicizzare la sua poesia, affidata a una infida raccoltina postuma[40] e a manoscritti che da tempo avrebbero dovuto essere pubblicati. Tutto sommato le informazioni più importanti ci vengono da ciò che di lui dicono Sperone Speroni e Bernardo Tasso[41] e dagli ambigui documenti che accompagnarono i suoi ultimi mesi di vita e la sua presunta po-

[39] Molto sintetica e piuttosto deludente appare la voce Mutini 1972.

[40] RIME DEL BRO / CARDO ET D'ALTRI / AVTHORI. / [stemma]. [In fine (c. X2*v*):] Stampate in Venetia. L'Anno / M.D.XXXVIII. Il Mese di Decembre.

[41] La bibliografia pregressa si troverà in Martignone 2006.

lemica con il Bembo[42]. I testi che ci interessano dovrebbero appartenere alla fine degli anni venti o ai primissimi anni trenta.

Apprezzava sicuramente gli amori femminili e anzi – si direbbe – prediligeva quelli mercenari, dal momento che gli viene attribuita un'orazione in lode delle cortigiane, purtroppo perduta. Sicuramente fu in intimità con la cortigiana veneziana Marietta Mirtilla, che elesse a sua musa.

I motivi omoerotici della sua poesia, per quanto disinibiti[43], risultano abbastanza secondari e tutti confinati nel settore pastorale. Anzi, nel sonetto *Fra la Savena e 'l Ren*[44] l'eros maschile appare quasi un surrogato dell'eros femminile o almeno una qualche forma di ripiego consolatorio: il pastore Alcippo (ovvero il Brocardo medesimo) così conclude il suo discorso:

> Ama l'ire Mirtilla, ond'io per lei
> L'ire ancor amo e d'ostinata guerra
> Seco gli alti romori apprezzo e lodo.
> Licida, solo amor spira ove sei,
> Onde, spente l'acerbe liti in terra,
> Teco dolce al bel suon di pace godo.

[42] Non posso che rinviare a ROMEI 2005.

[43] I sonetti di dileggio, che circolarono nel corso della polemica del 1531 a scherno del Brocardo e del Tasso e che sono attribuibili almeno in parte a Pietro Aretino, insistono, nei confronti del primo, sulle tacce infamanti di essere ebreo e sodomita. I sonetti apologetici danno per scontata la bisessualità del Brocardo e ne ribadiscono la liceità. Per esempio i versi 9-11 del sonetto *Poeti goffi, magri et ignora(n)ti* gli augurano di godersi in pace i suoi doppi amori a dispetto di chi gli vuole male: «sì Dio / lieto lo facia a la sua do(n)na in bracio / et lieto adempia cho e putti il disio [...]» (il testo in ROMEI 2005, p. 155).

[44] Non mi attento ad affermare e non oso negare che l'accoppiata dei nomi fluviali dell'*incipit* possa celare (sotto scontate autorità, del tipo *tra la Sorga e la Durenza*) un equivoco osceno, che alluda proprio al doppio canale dell'amore, sullo schema di altre accoppiate celebri, come il laurenziano *Fra Empoli e Pontolmo*.

Per apprezzare l'autorevolezza e insieme la novità delle forme su cui lavorava il Brocardo (sembra un ossimoro, ma non lo è) si legga il sonetto *O più che 'l mel soave*, del quale si apprezzerà in modo particolare la suggestiva chiusa epigrammatica:

– O più che 'l mel soave e più pungente
Degli animai che 'l fan, qual mi ti toglie
Del bel colle antro? E di qual arbor foglie
Vietano il guardo a me chiaro e lucente?
Me fuggir speri cui più ognor presente
Sei quanto più lontan luoco t'accoglie,
Ma inanzi a l'ale di sì accese voglie
Fien tue forze al fuggir inferme e lente.
Lieve il pardo a la cerva corre, questa
Gioiosa a l'acque ed or di me veloce
Lieto il passo Amor dietro a te discolse. –
Così cantava il buono Alcippo e 'n questa
Ivi Marato appar, ch' a lui la voce,
Com'il cor già, con duo begli occhi tolse.

La parca produzione omoerotica brocardiana che ci è pervenuta (non più di quattro sonetti e un'ottava anomala – non oso dirla uno strambotto, in un contesto così classicamente improntato) consiglia di non dire di più.

Dall'esempio del Brocardo (e del Tasso) prolifera la non parca produzione pastorale del Varchi, che a Padova e nel Veneto soggiornò a lungo e vi compì esperienze decisive per la sua formazione intellettuale. I suoi infiniti sonetti (in cui quasi tutti ravvisano la parte migliore della sua poesia) e le sue egloghe in versi sciolti, sulla base delle misure seriali che gli erano proprie, offrono numerosi motivi d'interesse. Per esempio curiosi triangoli erotici, nei quali il vecchio pastore Damone favorisce e protegge gli amori eterosessuali del giovane amato, accontentandosi di una muta e appartata devozione. E persino dei quadrilateri, se non addirittura dei complicati pentagoni. Ma del Varchi si è detto fin troppo: conviene soffermarci adesso su

quello che – a mio parere – è il migliore di questi poeti, tolto il genio stravagante di Michelangelo: Francesco Beccuti, detto il Coppetta.

Cresciuto nel gusto della lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento, accolse ben presto la lezione della riforma bembesca, ma nella sua maturità s'indirizzò principalmente verso un classicismo ingegnoso più consono al gusto della poesia tosco-romana, conservando una ricettività ad ampio spettro che non escludeva esperienze multiformi.

Si è già parlato della sua evidente familiarità con la sottocultura omosessuale perugina, per nulla in conflitto – a quanto sembra – con i suoi molti amori femminili e con il suo normalissimo matrimonio. L'appassionato amore per Francesco Bigazzini gli dettò versi petrarcheschi e versi pastorali: due maniere, anche queste, che non sembrano confliggere fra loro e consentono scambi che il Bembo forse non avrebbe approvato, ma che risultano alla fine fecondi. Così, per esempio, il sonetto LXVI, in cui Coridone confessa un «errore» comune al «gran lume latino» Virgilio (v. 12), si apre recitando una corretta lezioncina platonizzante:

> Mortal bellezza in questo o in quel soggetto
> de la celeste è verace orma ed ombra
> e, quando entra per gli occhi e corre al petto,
> di nova gioia e di stupor l'ingombra;
> il cor, che la riceve, ogni altro obietto,
> quasi vil soma, da sé ratto sgombra;
> quindi nasce 'l disio che l'intelletto
> non meno ai saggi ch'agli sciocchi adombra.

Ma l'amore per Alessi è tutt'altro dall'amore intellettuale e scarnificato prescritto dal canone ficiniano, quell'amore per definizione «beato» che il Varchi professa per Lauro. È invece un amore infelice, offerto a un giovane capriccioso e crudele. Questo appassionato e tormentato destino amoroso si compendia nel *Fato di Coridone*, una curiosa narrazione in 42 ottave, in cui una «ninfa gentil*e*» invano

pronostica al pastore (fatalmente distratto) le sue pene future e che, a misura di questo agevole eclettismo, accoppia fluide cadenze ariostesche ad accorati accenti virgiliani.

A cinque anni dal suo inizio il Coppetta tornò a narrare il suo «infelice destin*o*» in un capitolo ternario, l'LXXXI, indirizzato *Al cavalier Ascanio Scotti*. Non è né platonico né pastorale, ma semplicemente petrarchesco. M'interessa citarlo perché evoca il fatale innamoramento:

> Io dico che quel giorno Amor mi prese
> che nel vostro partir sì lunga schiera
> a farvi scorta insino al Tebro scese.
> Su la riva del fiume in quel punto era
> gentil garzone di bellezze conte,
> che si sedea su l'erba in vista altiera:
> le costui dolci parolette pronte
> fur le mie reti e le maniere accorte
> che con voi tenne nel varcar del ponte.
> L'avea bene io le sue fattezze scorte
> altre fiate, ma quel giorno foro
> che mi strinsero al cor nodo sì forte.
> La bocca, gli occhi, il fronte e 'l bel lavoro
> del crin vinceva (e son nel mio dir parco)
> rubin, perle, zaffiri, avorio ed oro.
> (vv. 37-51)

È l'unica volta che il poeta si cimenta in una raffigurazione dell'impareggiabile Alessi. Non sarà indiscreto sbirciare:

> Di' come al crine inanellato ed irto
> in quel giorno tessea Venere e Flora
> qual ghirlanda di rose e qual di mirto;
> di' come il biondo suo vince e scolora
> l'ambra, il topazio, l'oro; e qual somiglia
> che nel ciel pinge al suo partir l'aurora
> de la fronte il sereno e de le ciglia
> il sottil arco e 'l ben locato naso,

che stupir fanno altrui di maraviglia.
Ma qual musa di Cinto o di Parnaso
scende a parlar de le due chiare stelle
che fur del viver mio l'orto e l'occaso?
Il ciel non vide mai luci sì belle:
qui pose Amor l'insegne e – Queste – disse –
sieno i miei lacci, i dardi e le facelle. –
Vidi, tenendo in lor mie luci fisse,
versar gioia, dolcezza e grazia e quanto
ne le tre suore il fiorentino scrisse:
quel non so che divino e da lui tanto
e dagli altri accennato e non espresso,
si scorgea chiaro in quel bel lume santo;
e se non era il batter gli occhi spesso,
tanto splendor mirando, io sarei morto,
da soverchia dolcezza il core oppresso.
Paradiso terreno e celeste orto
dirò le guance, dove eterno aprile
tra rose e gigli siede a suo diporto;
corallo, avorio o cosa altra simíle
de la sua bocca al bel vermiglio, al bianco,
ed al parlar non giunge alcuno stile;
né ritrar posso col mio dir già stanco
e le mani e le braccia e 'l petto e 'l collo,
le gambe e i piedi e l'uno e l'altro fianco.
Nudo il bel corpo, s'alcun mai mirollo,
sembra la dea che 'l Vatican vagheggia
in vivo marmo col suo chiaro Apollo.
O fermi gli occhi o giri, o vada o seggia,
o parli o taccia, o sia pensoso o lieto,
di grazia Pito e Pasitea pareggia.
Col ciglio, che può far tranquillo e queto
il mar quando è più irato, a me si volse
affabile, benigno e mansueto;
e fra cinqu'altri che in disparte accolse,
io fui pel sesto al bel numero eletto,
come Fortuna, Amore e 'l Destin volse.
(vv. 67-111)

Ma questo è né più né meno che il "canone delle bellezze"! Il canone delle bellezze *femminili*, ben inteso. La procedura descrittiva è appunto quella di una enumerazione rigorosamente canonica, dall'alto verso il basso: capelli, fronte, ciglia, naso, occhi, guance, bocca ecc., senza dimenticare nulla. E rigorosamente canonici sono gli attributi. Non porto i riscontri, che sarebbero infiniti.

Insomma questo «gentil garzone» che «si sedea su l'erba in vista altiera» si mostra ai nostri occhi con fattezze non femminee, ma proprio femminili. Insomma è un Alessi-Laura o un Alessi-Simonetta. Non per nulla «nudo il bel corpo [...] / sembra la dea che 'l Vatican vagheggia»: adombra una Venere degli orti vaticani. E non per nulla, pochi versi dopo, fra i tipici effetti che la presenza muliebre suscita nella natura, interverrà a confronto il mito femminile di Galatea:

> Vedea l'erba fiorir, fermarsi 'l vento,
> pur che movesse piede o braccio o mano
> e gli rideva intorno ogni elemento;
> mi sembrava celeste e non umano
> il riso, il canto, il suon de la favella
> e d'ogni indegnità sempre lontano.
> Sicilia ancor di Galatea favella,
> ma simile a costui mai non vedremo,
> e l'età prisca venga e la novella.
> (vv. 118-126)

L'amore anticanonico è travestito nelle forme del canone. Il Lupo Cattivo indossa le vesti di Cappuccetto Rosso. Basta sostituire il nome e non ci accorgeremo di nulla.

Quest'icona di Alessi mi sembra un emblema. Voglio dire che la lezione che se ne tira si può estendere alla poesia omoerotica del Cinquecento nel suo complesso. Questa poesia non sviluppa affatto forme autonome riconoscibili. Anzi, forse punta proprio alla non riconoscibilità come mezzo di autoprotezione. Ideologie prestigiose, alibi morali, conclamate autorità, forme canoniche rassicurano chi

scrive e chi legge. Fino a che punto questa rassicurazione fosse valida lo decideranno i padri del Concilio di Trento. Il solo a sopravvivere sarà Cesare Caporali. Ne parleremo un'altra volta, se capiterà.

UNA PASQUINATA INEDITA DEL 1515

Il ms. 1349 della Biblioteca Angelica di Roma, miscellanea della prima metà del XVI secolo (del quale una tarda nota marginale alla c. 1*r* specifica la provenienza *Ex lib. Cong. S. Mauri Romae*), si apre con una raccolta di *carmina* in due libri, che porta per titolo la dedica:

PAVLI NOMEN
TANI SYLVICOLAE DI
VAE FELICI RVERE
LITTERATISSIME

L'autore (il cui nome possiamo volgarizzare in Paolo da Mentana) era fino a poco fa pressoché sconosciuto;[1] la dedicataria è Felice della Rovere (circa 1483-1536), figlia naturale di papa Giulio II e moglie di Giovan Giordano Orsini. La raccolta non si raccomanda per significativi meriti poetici. È curiosa, nel secondo libro, la presenza di una pasquinata inedita (per quanto mi è noto). Ne do anzitutto una trascrizione facsimilare:

PASQVILLO ODE · XXVII [c. 25*r*]

Non aliud expectauerat / ni euaderes
Pasquille roma tu orpheus : sed ue tibi

[1] Il suo nome non compare neppure nelle rassegne coeve, come i *Poetae urbani* dell'Arsilli (cfr. ARSILLI *Poesie latine*) o il *De poetis nostrorum temporum* del Giraldi (cfr. GIRALDI *Due dialoghi*), né fra gli autori dei *Coryciana* (cfr. *Coryciana*). Adesso gli ha dedicato un'accurata ricerca LUCIOLI 2009, al quale rimando per ogni informazione sull'autore e per più precise indicazioni sul ms.

Nec cythara plectris iunta te[2] defenderit
Iterum lapidibus obuiabu(n)t f(æ)min(æ).
Quid saxa . uolucres . arbores . homines: feras .
Mouisse? fuit mouere feminam prius :
Qu(æ) certa quando tollitur / sibi uenus .
Quid non furore faceret? in matre(m) et patre(m)[3]: in
Fratrem: et sororem · fureret[4] in se : neminj[5]
Parcunt remota venere femin(æ) : quasi
Mors absq(ue) curis : absq(ue) uel negocijs :
Pasquille modulam dulciter pulsa lyram
Exorthor: in leonjs[6] estant musici
Aetate decimi:nec dixeris plutonios
Placaui animos:acheronta : peior inferus [c. 25*v*]
Non est: remot(æ) a venere quam femellul(æ) :

Quindi una trascrizione normalizzata:

ODE XXVII
PASQUILLO

Non aliud expectaverat ni evaderes,
Pasquille, Roma tu Orpheus. Sed væ tibi!
Nec cythara plectris iuncta te defenderit:
Iterum lapidibus obviabunt feminæ.
Quid saxa, volucres, arbores, homines, feras
Movisse? Fuit movere feminam prius,
Quæ certa quando tollitur sibi venus
Quid non furore faceret? In matrem et patrem,
In fratrem et sororem fureret, in se. Nemini
Parcunt remota venere feminæ, quasi

2 *te*: aggiunto nell'interlinea.
3 *patre(m)*: la *p*- è corretta su *m*-.
4 *fureret*: corretto da altra mano su *fieret*.
5 *neminj*: segue *par* depennato.
6 *leonjs*: corretto su *leones*.

Mors. Absque curis, absque vel negotiis,
Pasquille, modulam dulciter pulsa[re] lyram
Exorthor (in Leonis exstant musici
Aetate decimi); nec dixeris: “Plutonios
Placavi animos”: Acheronta peior inferus
Non est remotæ a venere quam femellulæ.

E ora tentiamo una libera traduzione:

ODE XXVII
A PASQUINO

Orfeo non aspettava altro, o Pasquino, che tu te ne andassi da Roma [per prendere il tuo posto]. Ma guai a te! Non ti difenderà il suono della cetra: di nuovo le donne ti lapideranno. Che conta aver commosso le pietre, gli uccelli, gli alberi, gli uomini, le fiere? Sarebbe stato più importante commuovere le donne. Queste nel loro furore che cosa non farebbero se si togliesse loro il sesso? Si scatenerebbero contro il padre e la madre, contro il fratello e la sorella, contro se stesse. Come la morte, le donne non risparmiano nessuno se si privano del sesso. Lontano dalle preoccupazioni, lontano dagli affari, o Pasquino, ti esorto a suonare dolcemente la lira (ce ne sono di musici al tempo di papa Leone!). E non dire: “Ho placato l’animo di Plutone”. L’infernale Acheronte non è peggiore delle donnette private del sesso.

Ma il lettore comune poco capirà se non aggiungiamo qualche noterella esplicativa.

Siamo nel 1515, terzo anno del pontificato di Leone X. Il 25 aprile, per la festa annuale di san Marco (diventata anche la *sua* festa), Pasquino viene “travestito”, ovvero camuffato (con l’ausilio di apparati posticci) da personaggio mitologico o allegorico. Quest’anno è travestito da Orfeo, il mitico cantore trace che con la dolcezza del suo canto muoveva le pietre ed ammansiva le bestie feroci. Come è ormai consuetudine, i poeti romani affiggono al basamento di Pasquino o alla parete di palazzo Orsini che gli sta alle spalle cartigli

con versi latini o volgari che celebrano la festa, alludendo al travestimento annuale.

Così fa anche il nostro poetino, che imbastisce una facezia che gioca sull'affinità tra l'epilogo del mito classico e l'epilogo della festa. Infatti Orfeo, dopo aver perso definitivamente la moglie Euridice, per dolore e per dispetto ripudia l'amore muliebre; per questa ragione viene fatto a brani dalle baccanti in preda al furore dionisiaco. Ma anche Pasquino-Orfeo, alla fine della festa, sarà fatto a brani; anzi, sarà letteralmente preso a sassate (dai monelli, in verità, piuttosto che dalle donne), finché non resterà che il solito marmo mutilato.

La pasquinata di Paolo Nomentano o non fu affissa o non fu accettata da chi era incaricato di raccogliere e selezionare i versi per la stampa. Non compare infatti nei *Carmina apposita Pasquillo An(no) M.D.XV*,[7] che furono pubblicati poco dopo. Resta un buffo (e un po' rugginoso) relitto di un'occasione sociale di far poesia nella Roma leonina, brutto anatroccolo scartato al concorso di bellezza, specimine del Pasquino "pedante" del primo Cinquecento, ancora gracile e scolastico, ma già con un accenno di quella vocazione trasgressiva che l'avrebbe reso celebre nel mondo.

7 CARMINA / Apposita Pasquillo An. M.D.Xv. [s.n.t. (ed. attribuita a Giacomo Mazzocchi ed Étienne Guillery), in 4°, 24 cc. n.n., reg.: a_4, A_4, b-e_4,; impronta: s.m. s.e. ems. AdVi (C) 1515 (Q)]. La lettera dedicatoria al cardinale Antonio Maria Ciocchi del Monte (datata *Romae K(a)len(dis) Maii M.D.XV*.) è firmata da Marcello Palonio, che sarà anche il "segretario" vigente di Pasquino e il curatore della raccolta. Vedi in merito anche Gurrieri 2011 (in part. la n. 57 a p. 341).

LUDOVICO DEGLI ARRIGHI
TIPOGRAFO DELLO “STILE CLEMENTINO”
(1524-1527)

L’8 giugno 1527, da Castel Sant’Angelo, fra le tante concessioni che le milizie dell’imperatore Carlo V gli avevano strappato con l’umiliante accordo siglato tre giorni prima, papa Clemente VII emetteva un breve con il quale assolveva dalla scomunica, dalle censure e dalle altre pene e inabilità, comminate in una bolla del 4 di maggio, Philibert de Châlon, principe d’Orange, gli altri capitani, i cavalieri e i fanti tutti dell’esercito imperiale che il 6 di maggio aveva conquistato Roma con irrisoria facilità e che, sotto gli occhi del pontefice, aveva saccheggiando la città con una ferocia senza precedenti.

Il breve, com’era consuetudine per i documenti ufficiali della curia a cui si volesse dare pubblica diffusione, fu immediatamente dato alle stampe. Si trattava di un foglietto volante di piccole dimensioni (20 × 29 cm): un piccolo capolavoro tipografico. Usciva senza ombra di dubbio – benché privo di note – dall’officina di Ludovico degli Arrighi, detto il Vicentino.[1] È questo l’ultimo documento conosciuto della stamperia, nonché l’ultimo documento della vita dell’Arrighi, uscito allo scoperto per questo estremo impegno professionale

[1] *Dilectis filiis nobili viro Philiberto de Chialon Principi Orangiae et aliis capitaneis exercitus Caes. Maiestatis Hispanicae Alamanicae Italicae et cuius suis alterius nationis tam equitum quam peditum. Clemens PP. VII. Dilecti filii salutem et apostolicam beneditionem...* (*Datum Romae in Castro Sancti Angeli sub annulo Piscatoris die VIII Iunii MDXVII Pontificatus Nostri Anno Quarto*) (sottoscrizione: *Euangelista* [Capodiferro]) [s.n.t.]. Ne è noto un esemplare alla BNCR e un altro all’ASR. L’attribuzione congetturale all’officina dell’Arrighi è contesa da una contrastante attribuzione all’officina di Antonio Blado. Al Blado attribuisce la stampa VACCARO SOFIA 1961, pp. 317-318, ma si preferisce credere ai propri occhi e a CASAMASSIMA 1963, p. 34, e CASAMASSIMA 1965, p. 42, anche perché non risulta che il Blado abbia adottato un carattere tipografico di derivazione arrighiana prima del 1530 (cfr. almeno TINTO 1967, pp. 136-138). Sul breve vedi anche SCACCIA SCARAFONI 1938 e DONATI 1949, p. 158.

e travolto – con tutta probabilità – nel protrarsi della catastrofe romana.

Ludovico degli Arrighi (o *Ludovicus Vicentinus* o *Lucovicus de Henricis* o *Ludovicus Henricus*, come si sottoscriveva latinamente, da uomo colto) era nato a Cornedo Vicentino, nel dominio di terraferma della repubblica di Venezia.[2] La data approssimativa che si propone di solito per la sua nascita, 1490, è troppo bassa per essere credibile: dovrà essere anticipata di qualche anno.[3]

Egli è anzitutto un grande calligrafo: l'«ultimo grande amanuense-artista del Rinascimento italiano» lo dice Casamassima.[4] I suoi codici di lusso, disputati dai grandi signori italiani ed europei, sono celebri per il nitore e l'eleganza della scrittura non meno che per la bellezza della decorazione.

Il più antico reperto delle sue imprese di calligrafo è di recentissima acquisizione: si tratta di un manoscritto del *Canzoniere* e dei *Trionfi* del Petrarca alla Biblioteca Nacional di Madrid (Vit. 22-23), sottoscritto «Ludouicus Vicentinus Scribebat .MDVIII.».[5] Non sappiamo dove fosse l'Arrighi nel 1508. Nel 1510 era certamente a Roma, dove finanziava la stampa, nell'officina di Etienne Guilleret ed

[2] Il luogo si desume dal colofone dell'*Itinerario de Ludouico de Varthema Bolognese nello Egypto, nella Suria nella Arabia deserta & felice, nella Persia, nella India & nella Ethyopia. La sede, el uiuere & costumi de tutte le prefate prouincie* (Stampato in Roma, per maestro Stephano Guillireti de Loreno & maestro Hercule de Nani bolognese ad instantia de maestro Lodouico de Henricis de Corneto Vicentino, 1510 a di vi de Decembrio). Le ricerche condotte da Giovanni Mantese e Cecil Clough negli archivi locali sono risultate infruttuose. Si è accertata soltanto l'esistenza di una famiglia Righi, la cui relazione con Ludovico è per altro dubbia. Per una prima informazione si rimanda a PRATESI 1962 e BERTOLO 1997. È affatto destituito di fondamento, anzi di senso, WESTERVELD 2016. Sul luogo di nascita vedi anche BALLARIN 1974, pp. 104-105 n. 3.

[3] Cfr. BALLARIN 1974, pp. 91 e 104 (ipotizza il 1480), e PAGLIAROLI 2005, pp. 60-62, n. 2.

[4] CASAMASSIMA 1965, p. 35.

[5] Cfr. PAGLIAROLI 2005, pp. 60-62, e ANTONETTI 2012.

Ercole Nani, dell'*Itinerario* di Ludovico di Varthema.[6] E tutto romano è il tratto della sua biografia che siamo in grado di monitorare in modo attendibile – dal 1510 al 1527 – e quasi tutta romana è la produzione, a lui riducibile, che siamo in grado di certificare. A Roma, fra l'altro, fu scrittore di brevi apostolici almeno dal 1520 al 1523,[7] anche se la sua attività in questo campo è mal documentata.[8] Si può aggiungere che i due censimenti romani del tempo di Leone X e Clemente VII lo registrano dapprima in rione Parione vicino al palazzo della Cancelleria (1517) e poi in rione Ponte (1526/27).[9]

Fra i suoi committenti spiccano i nomi di Bartolomeo della Valle, Vittoria Colonna, Giovan Giorgio Trissino, Livio Guidolotti, Geoffrey Chamber, il cardinale Giulio de' Medici (che nel 1523 diventerà papa Clemente VII), Eleonora Ippolita Gonzaga, il cardinale Scaramuccia Trivulzio, con destinazioni finali che vanno da Leone X a Enrico VIII d'Inghilterra. Allo stato attuale degli studi non si può affermare se ci sia stato un vero e proprio *scriptorium* alle sue dipendenze: la convergenza di Genesio de la Barrera verso un modello arrighiano di scrittura negli anni del pontificato di Adriano VI (1522-1523) non chiarisce in modo inequivocabile quali fossero i loro rapporti professionali.[10]

Sperimentatore ad oltranza, Ludovico non si contentò del successo come amanuense ma batté presto nuove strade. A lui si deve il primo autentico manuale di calligrafia a stampa del mondo, *La operina*

6 VARTHEMA *Itinerario*. Cfr. BARBERI 1983, *pass*. e in part. pp. 16 e 24; CASAMASSIMA 1962.

7 Il 10 ottobre 1523 «Ludovicus de Henricis scriptor brevium [...] resignat in favorem Antonii de Malgrosa» (FRENZ 1986, n. 1541, p. 400, e n. 1558, p. 401). L'Arrighi medesimo si dichiara «scrittore de brevi apostolici» in VICENTINO *Operina*, c. A*v*.

8 Due brevi gli sono attribuiti in FAIRBANK – WOLPE 1960, p. 59, tavv. 16 e 17; un altro in FAIRBANK 1970: 330; e un altro ancora in PAGLIAROLI 2005, p. 52.

9 Cfr. ARMELLINI 1882 e GNOLI 1894; i due censimenti sono indicizzati in *Habitatores* [2006], n. 3798, p. 205.

10 Vedi PAGLIAROLI 2005, pp. 73-74, n. 1. Ivi ulteriore bibliografia.

da imparare di scriuere littera cancellarescha,[11] un libretto interamente xilografico, realizzato in collaborazione con l'incisore Ugo da Carpi (che fu a Roma dal 1516 al 1527, quando, sopravvissuto al sacco, si affrettò a riparare a Venezia). In realtà la vicenda editoriale dell'*Operina*, che nel testo ripete più volte la data del 1522, è abbastanza intricata. Basta accennare qui che la data del 1522, che vi compare, è dai più intesa esclusivamente come data di composizione dello specimine calligrafico, spostando in avanti la data di pubblicazione, forse all'anno successivo. Fra l'altro ben presto sopravvennero contrasti con Ugo da Carpi che sfociarono in una lite relativa ai "privilegi" di stampa; la lite si risolse a vantaggio dell'incisore, che dal 1525 poté allestire una propria edizione con il contributo di Genesio de la Barrera. È comunque indiscutibile il successo dell'iniziativa, reiterato subito con un nuovo trattato (anche se le due opere denunciano l'appartenenza a un unico progetto organico, diviso in due tempi per opportunismo):[12] questa volta un libro tipo-xilografico, *Il modo de temperare le penne con le uarie sorti de littere*, che presenta la data «Roma nel anno MDXXIII» nel frontespizio, ma anche la data «In Vinetia a xiiij di febraro M d xxv» e la sottoscrizione «Ludo. Vicentinus Scribebat Venetijs» nella tav. X: indicazioni che hanno fatto supporre che per eseguire la stampa l'autore abbia soggiornato per qualche tempo a Venezia. L'incisore dei legni fu Eustachio Celebrino, che ha avuto qualche parte anche nella realizzazione di varianti

[11] Vedi VICENTINO *Operina*. Non è facile vedere un esemplare integro dell'edizione originale, tra varianti di stato, nuove impressioni, manipolazioni, falsificazioni varie, facilitate dalla natura xilografica del libro, che rende ogni pagina pressoché indipendente e soggetta ad elaborazione. Conviene servirsi di un buon facsimile, a cominciare dal primo e più prestigioso: MORISON 1926. Ci si deve guardare, invece, da [ARRIGHI] 1974, che, anziché l'*Operina* originale, riproduce disinvoltamente e senza nulla dire, una tarda e corrotta ristampa dei Dorico.

[12] Il Vicentino sapeva che era in allestimento il trattato tipo-xilografico del Tagliente (che sarebbe stato impresso con la data del 1524: vedi TAGLIENTE *Vera arte*) e ha voluto prevenirlo scorporando dal progetto del suo libro di calligrafia la parte che più gli stava a cuore: la trattazione della *cancellarescha*.

dell'*Operina* e che quasi in contemporanea lavorava ai legni del trattato di Giovanni Antonio Tagliente del 1524.

Lo stile di scrittura elaborato dall'Arrighi (una personalissima variante di corsivo cancelleresco all'antica) ha avuto una fortuna che ha superato i confini del suo tempo; non solo tra Otto e Novecento se ne registra un autentico *revival* nel mondo anglosassone, ma perfino ai nostri giorni si continua a disegnare caratteri tipografici ispirati alla sua mano.

La progressione dell'attività imprenditoriale dell'Arrighi parla da sé: dal libro manoscritto si passa al libro xilografico (l'*Operina* concepita a partire dal 1522), poi ci si spinge al libro tipo-xilografico (il *Modo*, a partire del 1523), infine nell'estate del 1524 è già impiantata e funzionante un'officina tipografica. L'ultimo passaggio, ovviamente, è il più complesso sotto il profilo dell'organizzazione: oltre alla logistica,[13] bisognava provvedere all'acquisto delle attrezzature (a cominciare dal torchio, di disponibilità tutt'altro che comune), al rifornimento dei materiali, al reclutamento delle maestranze (come minimo un compositore e due torcolieri). Anche l'investimento doveva essere piuttosto oneroso.

Le date certe dell'officina vanno dal luglio 1524 dei [*Carmina*] *coryciana* e della *Sophonisba* del Trissino[14] al giugno 1527 del breve pontificio con cui abbiamo aperto questo discorso. Tre anni esatti: gli ultimi tre anni della sua vita.

In ogni caso c'è da dire che il Vicentino amanuense, raffinatissimo protagonista del crepuscolo del libro manoscritto, ha vissuto fin dall'inizio una coabitazione forzata con il dilagante libro a stampa. È

[13] Forse il trasloco da Parione (dove ancora componeva l'*Operina*) a Ponte (dove risulta aver a carico cinque persone) è motivato proprio dall'impianto della tipografia.

[14] La data che compare nella *Bulla contra homicidas* (*Datum Romę apud Sanctum Petrum Anno Incarnationis Dominicę Millesimo quingentesimo vigesimo quarto. Pridie Idus Iunij*), che rimanda al 12 giugno, si riferisce non alla stampa ma alla registrazione della bolla presso la dateria pontificia; la data di stampa (non esplicitata) è sicuramente posteriore al 20 agosto, quando la bolla fu approvata dalla camera apostolica (c. Dij*v*).

stato dimostrato che spesso i suoi codici lussuosi non sono altro che copie di edizioni tipografiche, rispettate con scrupolosa fedeltà non solo nella correttezza esemplare del testo, ma finanche in scelte significative di impostazione grafica.[15] In parole povere, il Vicentino copista spesso traduceva un prodotto tipografico di largo consumo in un prodotto di lusso, un *unicum* (che l'intervento del miniatore trasformava in un'opera d'arte nel senso più dovizioso della parola) destinato a una ristrettissima *élite* di ricchi estimatori. È di particolare significato il Petrarca di Madrid (del 1508), a cui si è già accennato e che rivela una dipendenza cogente dal celeberrimo Petrarca aldino del 1501:[16] una lezione magistrale che va, questa volta, dalla stampa al manoscritto, ma che rifluirà, a sua volta, dal manoscritto alla stampa.

Per converso, è stato più volte osservato che aspetti fondamentali del manoscritto dell'Arrighi (a cominciare dal disegno dei caratteri, è ovvio) si riflettono nel modello del suo libro a stampa. Del resto erano i contemporanei stessi che per primi apprezzavano il travaso di qualità che il Vicentino era riuscito a compiere nel passaggio dal manoscritto alla stampa. È d'obbligo citare almeno questo passo dell'*Ɛpistola del Trissino de le lettere nuωvamente aggiunte ne la lingua Italiana* (per altro ben noto):

> Hωra queste tali nuωve lettere sono state qui in Roma messe in ωpera per Lodovico Vicentino; il quale, si come nel scrivere ha superato tutti glialtri de l'ɛtà nωstra; così, havɛndo nuωvamente trovato questo bellissimo mωdo di fare con la stampa quasi tutto quello, che prima con la penna faceva, ha di bɛlli charactɛri ωgni altro, che stampi, avanzato.[17]

Ciò detto, sarà bene chiarire subito questo. L'Arrighi tipografo non può in alcun modo essere considerato un editore nel senso mo-

[15] Sono illuminanti, in proposito, le osservazioni di PAGLIAROLI 2005, pp. 60-61.

[16] PETRARCA *Cose volgari* 1501.

[17] TRISSINO *Ɛpistola* B, c. B*r*.

derno della parola. Cioè un imprenditore che investe capitali, tecnologia e mano d'opera per produrre un bene di consumo destinato al mercato, dal cui smercio ricava un profitto. È molto probabile che gran parte delle stampe dell'Arrighi – se non proprio tutte – siano effettuate su commissione. In primo luogo l'officina dell'Arrighi lavora per lo stato pontificio, del quale pubblica leggi, bolle, decreti, documenti di varia natura. Questo è normale: lo stesso avviene per tutti gli editori romani del tempo. È meno normale che nel catalogo dell'Arrighi compaiano così pochi titoli che si possano considerare commerciabili. Al contrario largheggiano i titoli che si possono ricondurre all'interesse di una parte politica, di un gruppo di potere, della chiesa medesima, di un mecenate, di uno scrittore che si fa mecenate di se stesso: di un possibile committente, insomma. L'Arrighi pubblica persino i latinucci del nipote fanciullo del papa (Ippolito de' Medici):[18] chi li avrà acquistati?

Se quello che diciamo è vero, allora il meccanismo economico che governa l'attività tipografica dell'Arrighi non è molto diverso da quello che governa la sua attività di copista. L'impulso viene in entrambi i casi da una commissione e il committente è anche il vero acquirente del prodotto.

La garanzia di un prodotto già venduto in partenza può spiegare operazioni che sarebbero suicide per un editore che si esponesse sul libero mercato. L'Arrighi può permettersi di sperimentare in tre anni tre set di caratteri interamente ridisegnati (uno dei quali in due varianti), per non dire di altri due set che compaiono nel *Modo de temperare le penne* (che probabilmente non sono suoi). Operazione oltremodo antieconomica in un'epoca in cui il tipografo doveva prodursi da solo i suoi caratteri e in cui i punzoni tipografici dovevano essere realizzati a mano uno per uno. Certo, era necessario sostenere il prestigio di una stamperia che faceva della qualità il suo marchio distintivo; però, se non ci fosse stata una notevole sicurezza econo-

[18] Si tratta di *Declamatiunculae* 1525.

mica, forse un ragionevole calcolo avrebbe indotto a una maggiore cautela.

Se l'impulso della stampa viene almeno in prevalenza da una commissione, allora il committente detiene un notevole potere di progettazione e di controllo sul prodotto, anche in presenza di una professionalità eminente com'era quella dell'Arrighi.

Immagazziniamo il concetto e procediamo con ordine.

Non si possiede un catalogo aggiornato e tecnicamente affidabile della produzione tipografica arrighiana. Mi sono note 40 impressioni, che ho elencato in un catalogo sommario che potete trovare nella Banca Dati Telematica "Nuovo Rinascimento" all'indirizzo:

http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/bibliogr/pdf/romei/arrighi/catalweb.pdf

Si tratta di un catalogo provvisorio e quindi aperto.[19] Un fattore di rischio dell'inventariazione è determinato dalla frequente mancanza delle note tipografiche, che possono rendere problematica l'identificazione. Un altro fattore di rischio è costituito dalle ristampe,[20] che non sempre sono identificate dai repertori bibliografici e dai cataloghi delle biblioteche. In questa sede non si fa questione di diverse emissioni né di varianti di stato (benché in qualche caso accertate). Si dà per scontata la possibilità che di qualche edizione possa non essere sopravvissuto fino a noi neanche un esemplare, anche se in media

[19] Ad esso faccio costante riferimento in questo scritto, senza quindi preoccuparmi troppo di dare in ogni occasione riferimenti bibliografici completi.

[20] Continuo a utilizzare il termine *ristampa* a dispetto dei bibliografi, gente stitica e susperstiziosa. Non mi sfugge, ovviamente che la tecnica tipografica del tempo non consentiva di riprodurre un testo già impresso riutilizzando le forme di stampa prodotte in precedenza, per il semplice motivo che nessuna tipografia aveva una disponibilità di caratteri così ampia da permettersi di comporre un libro intero e da conservarlo composto; anzi, come tutti sanno, le forme di stampa dovevano essere scomposte giorno per giorno per poter procedere alla composizione della forma del giorno successivo. Per me *ristampare* un libro significa 'stamparlo di nuovo', ovviamente ricomponendolo per intero. Dico questo a beneficio dei bibliografi non troppo vispi, come l'emerito prof. Baldacchini.

l'indice di sopravvivenza degli esemplari arrighiani è abbastanza alto.[21]

Il prodotto va dal foglio volante (come si è visto) al volume di centinaia di pagine; ma la maggior parte delle impressioni si attesta su estensioni abbastanza modeste, di qualche decina di pagine (pochissime forme di stampa): opuscoli, *pamphlets*, raffinate *plaquettes*.

La tipologia del libro, fatte rarissime eccezioni, è costante. Il formato è in quarto; il corpo dei caratteri è quasi sempre unico (circa 16 punti); il frontespizio, di suggestione manuziana, è un semplice occhietto in una pagina bianca; manca quasi sempre qualsiasi forma di decorazione. Sono edizioni austere, di un'elegante semplicità, che rivelano orientamenti decisi e aristocratici.

Il campo in cui il Vicentino dispiega la sua inventiva con un gusto personalissimo della sperimentazione è – naturalmente – il disegno dei caratteri.

Grazie soprattutto agli studi magistrali di Emanuele Casamassima[22] sappiamo con certezza che il Vicentino ha adottato, nei suoi tre anni di attività, tre serie di caratteri, una delle quali presenta due varianti. Intendo dire proprio tre "cassette" (come si dice in gergo), per le quali i punzoni tipografici sono stati ridisegnati e rifusi *ex novo*.

Per chiarire questo aspetto mi limito a compendiare quanto dice Casamassima, con qualche integrazione e con un'inversione che si chiarirà in seguito. Mi aiuterò anche con qualche immagine. I disegni sono miei. Mi perdonerete per la loro rozzezza.

Il tipo adottato per primo (tipo I) presenta due varianti. Preferisco iniziare l'esposizione con la variante trissiniana, che è senza dubbio la più complicata.

Giovan Giorgio Trissino, letterato di riguardo nel panorama della cultura italiana della prima metà Cinquecento, nel 1524 affidò all'officina dell'Arrighi la stampa di sette suoi opuscoli, nei quali avanzava una proposta letteraria di gusto ellenizzante, in antitesi alla teoria

[21] Al contrario l'indice di sopravvivenza dei libri antichi in generale si stima sorprendemente basso (vedi HARRIS 2007).

[22] Vedi CASAMASSIMA 1963, CASAMASSIMA 1965, CASAMASSIMA 1966.

– tutta romanza – del Bembo. Dei sette opuscoli l’unico durevole doveva restare la *Sophonisba*, la prima tragedia “regolare” italiana, destinata a una larga imitazione negli anni e nei secoli futuri. Nello stesso tempo il Trissino propugnava una riforma dell’alfabeto, ritenendo che la lingua italiana avesse esigenze che non potevano essere soddisfatte dall’alfabeto latino ancora in uso. In realtà la «lingua italiana» di cui parlava il Trissino – se per lingua s’intende il patrimonio collettivo di una comunità di parlanti – non esisteva affatto. A quel tempo in Italia (entità mal definibile anche dal punto di vista geografico) si parlavano discordanti dialetti e si scriveva una lingua astratta, influenzata dal latino, indirizzata verso una marcata toscanizzazione. Quella che il Trissino chiamava «lingua italiana» era una sua arbitraria o persino arrogante invenzione personale (come i suoi oppositori subito gli obbiettarono) e la sua fonetica risultava – a ben vedere – vacillante e persino capricciosa.

Ma questo non ci riguarda.

Quello che ci riguarda è che il Trissino volle che l’Arrighi applicasse nella stampa delle sue opere le «nuωve lettere» che aveva escogitato. E naturalmente che procurasse i caratteri necessari a rappresentarle. Il committente poteva pretenderlo.

In sostanza il Trissino distingueva *e* aperta da *e* chiusa, conservando per la chiusa il normale carattere (spesso con il tratto obliquo allungato in posizione finale) e adottando per l’aperta l’*epsilon* greco:

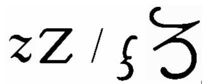
ee E / εƐ

Quindi distingueva *o* aperta da *o* chiusa, conservando per la chiusa il normale carattere e adottando per l’aperta l’*omega* greco:

oO / ωΩ

Distingueva *z* sorda da *z* sonora, conservando per la sorda il normale carattere per la minuscola e la capitale romana per la maiuscola

e adottando per la sonora la *ç* per la minuscola e una variante corsiva per la maiuscola:



Distingueva *i* «consonante» (come diceva lui), ovvero semivocalica, da *i* «vocale», conservando per la vocale il normale carattere per la minuscola e la capitale romana per la maiuscola e adottando per la semivocale la *j* per la minuscola e una variante corsiva per la maiuscola:



Infine distingueva *u* «consonante» (come diceva lui), ovvero la consonante *v*, da *u* «vocale», conservando per le minuscole i normali caratteri (che a quest'epoca sono indistinti)[23] e adottando per la *u* maiuscola una *V* corsiva e per la *v* maiuscola la capitale romana:



Si potranno vedere esempi di composizione fra poco.

La riforma del Trissino fu riprodotta soltanto nella stampa dei suoi opuscoli e in quella di due opuscoli di un suo folle ammiratore.[24] Il resto della produzione arrighiana ne rimase perfettamente immune.

Veniamo, invece, al *set* di caratteri comuni che fu utilizzato nelle stampe del Trissino e in altre stampe nel corso del 1524. Lo chiameremo Ia. In questo caso conosciamo il nome dell'intagliatore dei caratteri, cioè Lautizio di Bartolomeo dei Rotelli di Perugia (detto per-

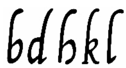
[23] La *v* minuscola, che nelle stampe delle opere del Trissino è di forma antica, nelle altre stampe del tipo Ia è di forma corsiva.

[24] FUSCANO [*Deploratoria*] e FUSCANO [*Testura*].

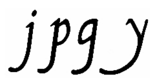
ciò Lautizio Perugino), che per qualche tempo aveva gestito la zecca di Perugia e che allora esercitava con fortuna l'arte orafa a Roma.[25] Il Vicentino e il Perugino fanno società nel 1524-25, come risulta dai colofoni delle loro stampe, dopo aver ottenuto un privilegio papale che difendeva l'esclusiva dei loro caratteri.[26] L'ultima stampa che porta i due nomi associati reca la data del 12 aprile 1525.[27]

Il *set* Ia presenta caratteri di circa 16 punti, 20 linee per 128/129 mm.: un corsivo cancelleresco all'antica puro, «leggero di tratto, stretto di occhio»,[28] che utilizza come maiuscole le capitali romane e che non deriva, come ci si potrebbe aspettare, dalla rielaborazione di caratteri tipografici preesistenti (e in primo luogo del celebre corsivo aldino realizzato da Francesco Griffo), bensì direttamente dalla scrittura a penna del Vicentino.[29] I tratti distintivi sono:

– le aste incurvate a destra, che terminano con quelle che l'Arrighi chiama "testine", cioè con ingrossamenti a forma di goccia (fa eccezione la *d*, di disegno abbastanza anomalo):



– le gambe incurvate a sinistra, tendenti a terminare con "testine":



[25] Cfr. LORIOLI 1993, col. 62*b*.

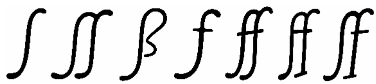
[26] Così come risulta dai colofoni delle stampe. Per esempio la *Canzone in laude del Datario* di Pietro Aretino si dichiara «Stampata in Roma per Lodouico Vicentino et Lautitio Perugino con priuilegio et gratia che da altri non si possa istampare questa opera ne altra istampata in questa nuoua littera insino al decennio».

[27] MARCELLO *In psalmum*.

[28] CASAMASSIMA 1965, p. 38.

[29] Cfr. CASAMASSIMA 1963, p. 25, n. 3.

– la *s* lunga e la *f* che partecipano di entrambi i tratti, ma con varianti per la doppia *s* (talvolta di forma sintetica), per la doppia *f* (con il secondo elemento che può essere chiuso da un trattino) e per il gruppo *sf* (con il secondo elemento che può essere chiuso da un trattino):



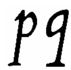
– la *g* di forma corsiva (ma che raddoppiata può assumere la forma tonda):



Del tipo I esiste una variante, che chiamerò Ib, che utilizza la stessa cassetta con alcune sostituzioni e che viene utilizzata contemporaneamente al tipo Ia nel corso del 1524 e che è l'unica utilizzata nel corso del 1525.

Le differenze principali sono queste:

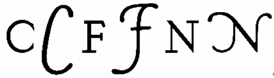
– la *p* e la *q* hanno gambe diritte terminanti con un trattino a guisa di grazia:



– la *j* può comparire sia nella forma della variante Ia sia con la gamba diritta terminante con un trattino (mentre la *y* resta invariata):



– le maiuscole possono essere sia di forma capitale che di forma corsiva:



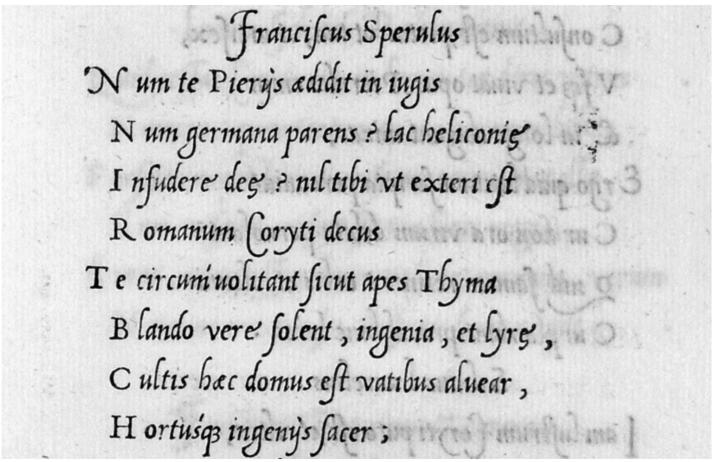
Nelle stampe del 1525 alla *g* corsiva si alterna la *g* tonda:



Nelle stampe del 1525 la *d* minuscola (che aveva una forma anomala nel 1524) prende un’asta molto curvata a destra con “testina”:



Do un’immagine della composizione tipografica proponendo il particolare di una pagina dei *Coryciana* del luglio 1524 (c. Cij*r*):



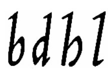
Franciſcus Sperulus
N um te Pierijs ædidit in iugis
N um germana parens ? lac heliconię
I nfudere deę ? nil tibi vt exteri eſt
R omanum Coryti decus
T e circumuolitant ſicut apes Thyma
B lando vere ſolent, ingenia, et lyrę,
C ultis hæc domus eſt vatibus aluear,
H ortusq; ingenijs ſacer ;

Nel 1526 l’Arrighi rivoluziona il suo sistema di caratteri. Del resto, terminata la società con Lautizio Perugino, il cui nome non

compare più nel colofone delle stampe, probabilmente non era nemmeno possibile da un punto di vista legale continuare a utilizzare la vecchia serie, per la quale il privilegio era condiviso con l'incisore. Inoltre nelle date di stampa dei prodotti dell'officina si registra una vistosa lacuna fra il 12 aprile del 1525[30] e l'ottobre/novembre 1526 della *Perpetuatio officiorum etiam Romanae Curiae*.[31] Questo non significa di necessità che i torchi siano rimasti fermi per tutto il tempo, dal momento che tutte le edizioni del 1526 non hanno nessuna indicazione né di mese né di giorno ed è difficile che siano tutte posteriori al tardo autunno. Nello stesso tempo non si può dimenticare la decima tavola del *Modo*, datata, come si è visto, il 14 febbraio 1526 a Venezia. È ragionevole supporre un soggiorno veneziano dell'Arrighi che si protrasse da una data imprecisata posteriore all'aprile 1525 a una data imprecisata posteriore al febbraio 1526. Dopo il ritorno a Roma non dovette essere semplice riavviare l'officina: si dovevano, se non altro, assumere nuove maestranze e fondere nuovi caratteri. Non sappiamo chi abbia inciso le nuove serie, si direbbe un artigiano di minore perizia di Lautizio Perugino.

Nella rinnovata produzione compare anzitutto il tipo che chiameremo II. Il corpo resta di 16 punti ma cresce l'interlinea; infatti 20 linee corrispondono adesso a 142/143 mm. «Il carattere ha un aspetto più "acuto" del precedente; il contrasto chiaroscurale dei tratti è assai intenso, netto; pance e occhielli sono stretti, risentito è il disegno delle lettere».[32]

Le aste di *b*, *d*, *h*, *l* sono diritte e terminano a forma di uncino:

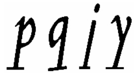


Le gambe di *p*, *q*, *j* e *y* sono diritte e terminano con trattini:

[30] Data di stampa di MARCELLO *In psalmum*.

[31] La stampa è senza data e il testo ha la data in bianco; il documento originale è del 18 ottobre; ci sarà voluto almeno qualche giorno prima che fosse stampato.

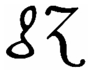
[32] CASAMASSIMA 1965, p. 41.

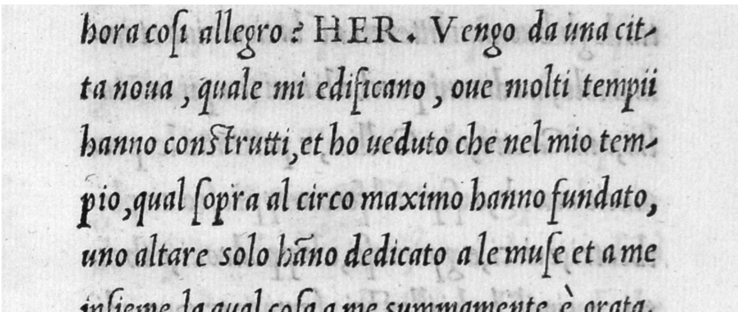


La *s* lunga e la *f* hanno gambe diritte e concluse da trattini (una soluzione abbastanza inusuale nella storia del corsivo italiano, ma non assente nell'Arrighi calligrafo e adottata dal Tagliente):



La *g* è di forma antica; la *z* minuscola ha una lunga coda:




hora coſi allegro ? HER. Vengo da una cit-
ta noua, quale mi edificano, oue molti tempii
hanno conſtrutti, et ho ueduto che nel mio tem-
pio, qual ſopra al circo maximo hanno fundato,
uno altare solo hãno dedicato a le muſe et a me
inſieme, la qual coſa a me summamente è grata.
ESO. Deh, dimme, perche alle muſe e a te un
medeſimo e solo altare hãno deputato loro, e tu

Il punto ha la forma di un asterisco a quattro bracci. Inoltre la *e* minuscola non ha mai il tratto obliquo allungato e non compare mai la *v* minuscola. Le maiuscole sono sempre capitali. Mostro uno stral-

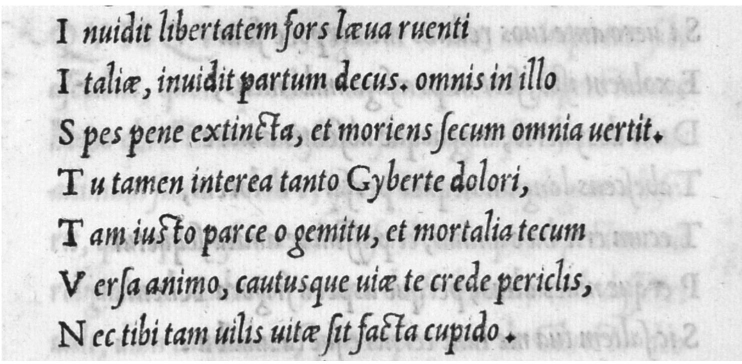
cio dello *Specchio di Esopo* di Pandolfo Collenuccio del 1526 (c. B2*r*).

Il tipo III compare nel novembre-dicembre 1526 e permane fino al giugno 1527. Il disegno dei caratteri non è molto diverso da quello del tipo II; «appare tuttavia meno stilizzato, più fluente, più largo di occhio».[33] La stilizzazione angolosa si è sensibilmente ammorbidita. Il corpo è ancora di 16 punti, ma l'interlinea si riduce: 20 linee comportano 129/130 mm. Per la prima volta compare anche un corpo minore, di 11 punti circa, utilizzato nei colofoni e nei richiami a margine.

La principale differenza nel disegno dei caratteri riguarda la *s* lunga e la *f*, che tornano a incurvarsi in basso:



Ecco il tipo III nel *De arte poetica* del Vida del maggio 1527 (c. [Ovi]*r*):


I nuidit libertatem ſors læua ruenti
I taliæ, inuidit partum decus. omnis in illo
S pes pene extincta, et moriens ſecum omnia uertit.
T u tamen interea tanto Gyberte dolori,
T am iusto parce o gemitu, et mortalia tecum
V erſa animo, cautusque uiæ te crede periclis,
N ec tibi tam uilis uitæ ſit facta cupido.

[33] CASAMASSIMA 1965, p. 42.

Fu il tipo III che ebbe fortuna non solo italiana, ma europea.[34]

*

Abbiamo detto che le prime stampe datate dell'Arrighi sono i *Coryciana* e la *Sophonisba* del luglio 1524. Io propendo a credere che non siano le prime in assoluto. La *Sophonisba* non lo è di certo. Lo dice l'autore stesso, indirizzandosi a papa Clemente VII, nella già citata *Ɛpistola de le lettere nuωvamente aggiunte*:

> [...] la prima vωlta, che queste lettere si sono usate, sono state pωste ne la Canzone, che a quella [*i.e.* Vωstra Beatitudine] donai [...].[35]

Intende dire la *Canzone al Santissimo Clemεnte Sεttimo P.M.*, impressa senza data: un componimento di scipito encomio, premesso – con un'ovvia strategia di *captatio benevolentiae* – alla serie dei suoi opuscoli del 1524.

La *Canzone* è riportata pacificamente nei cataloghi e nei repertori: opuscolo di 4 cc. n.n., registro A_4. Eppure la *Canzone* costituisce un caso bibliografico a mio parere piuttosto istruttivo. Infatti ne esiste almeno un esemplare (alla Biblioteca Nazionale di Firenze, segnato Palat.2.9.3.37) che non quadra con quello che riportano cataloghi e repertori; infatti è un opuscolo di 6 cc. n.n., senza registro.

Lasciamo all'occhio cogliere l'evidenza.

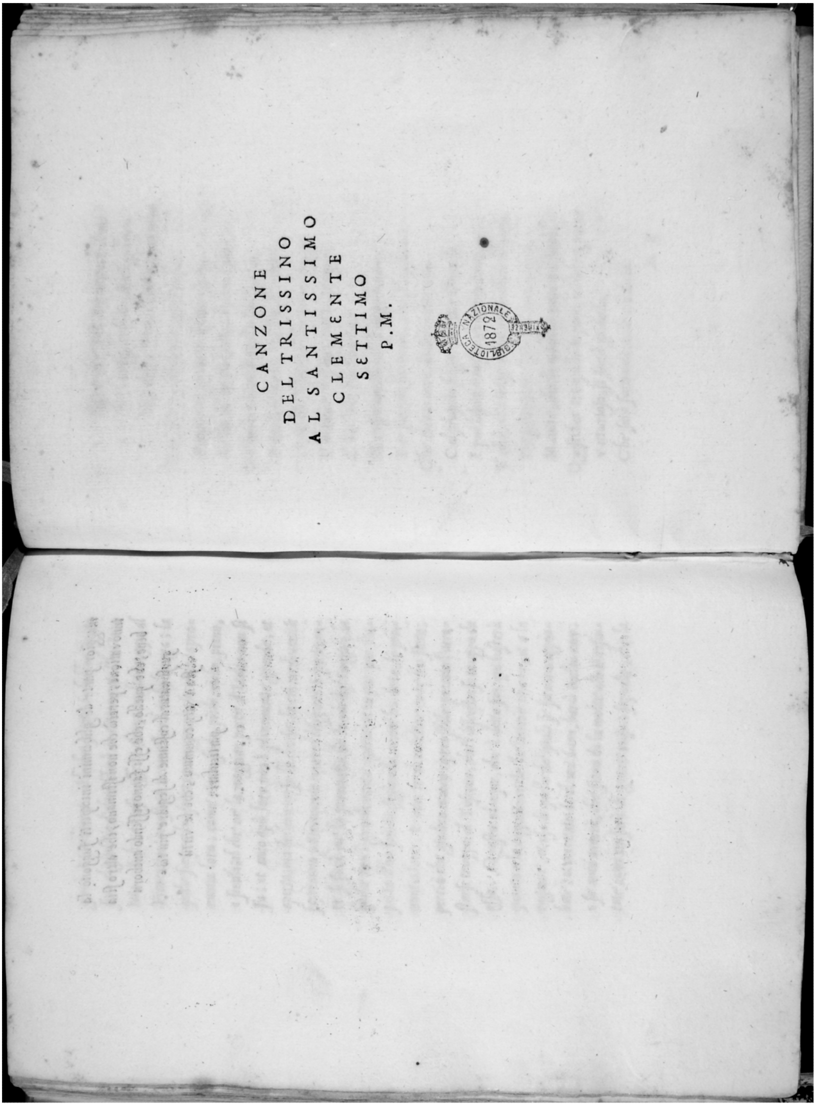
Presento per primo il frontespizio della stampa a tutti nota [figura 1].

Ed ecco invece il frontespizio dell'esemplare palatino [figura 2].

L'occhietto, che nelle stampe dell'Arrighi tiene il posto del frontespizio, non è nella prima pagina (che resta bianca), bensì nella seconda.

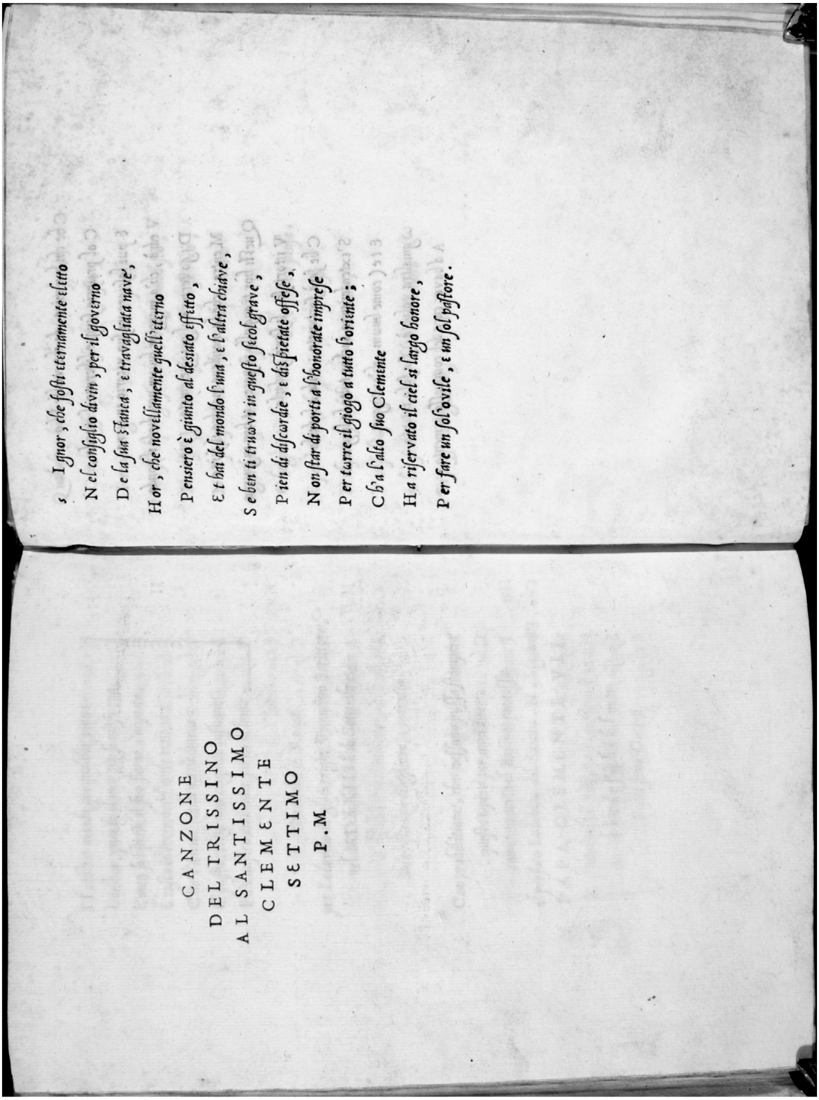
[34] Vedi, in primo luogo, TINTO 1967, in part. le pp. 127, 130-139, 149-164.

[35] *Ɛpistola* B, c. [Aij]*v*.



CANZONE
DEL TRISSINO
AL SANTISSIMO
CLEMENTE
SETTIMO
P.M.

Figura 1



CANZONE
DEL TRISSINO
AL SANTISSIMO
CLEMENTE
SETTIMO
P. M.

Signor, che fosti eternamente eletto
Nel consiglio divin, per il governo
De la sua stanca, e travagliata nave,
Hor, che novellamente quell'eterno
Pensiero è giunto al desiato effetto,
Et hai del mondo l'una, e l'altra chiave,
Se ben ti truovi in questo secol grave,
Pien di discordie, e dispietate offese,
Non star di porti a l'honorate imprese
Per torre il giogo a tutto l'oriente;
Ch'a l'alto suo Clemente
Ha riservato il ciel si largo honore,
Per fare un sol ovile, e un sol pastore.

Figura 2

Ma non sta qui la questione. Il fatto è che si tratta di due prodotti tipografici diversi. È diversa l'impaginazione. L'esemplare palatino (che d'ora in poi chiamerò A) isola una strofa per pagina, determinando uno specchio di stampa di 13 linee e di 100 × 70 mm. (naturalmente fa eccezione il congedo, di 7 linee); invece la stampa vulgata (che d'ora in poi chiamerò B) riempie il suo ordinario specchio di stampa di 134 × 70 mm. con 22 linee, senza tener conto delle partizioni metriche.[36] Anche l'interlinea è diverso, nettamente maggiore in A. La carta è diversa (migliore quella di A); i marchi d'acqua sono poco leggibili, ma sembra di riconoscere in A un volatile in un cerchio, in B una testa coronata in un cerchio. Il testo è interamente ricomposto. Le varianti linguistiche (non si riscontrano errori né refusi) si direbbero imputabili in gran parte a una revisione d'autore (riguardano soprattutto l'uso delle "nuove lettere"). Vi sono poi dettagli minori sui quali non mi soffermo.

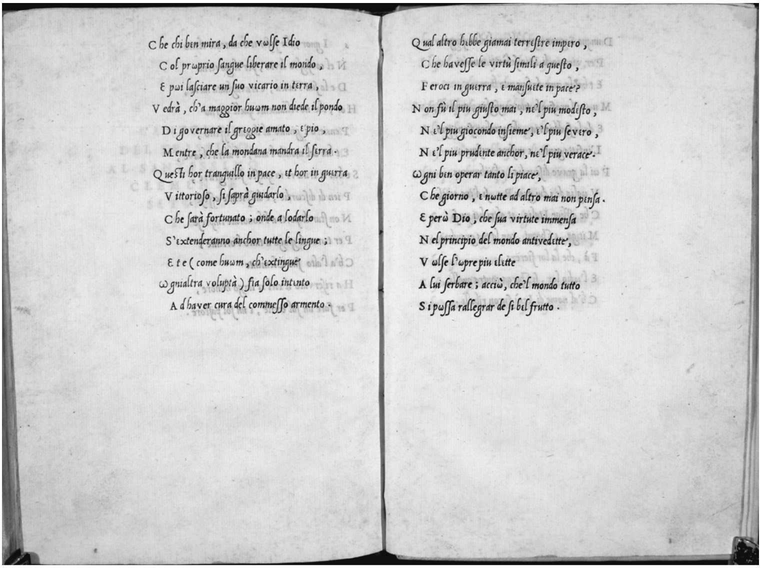
Tutto lascia credere che B sia una ristampa di A.

Non è una novità. Si conoscono almeno altre due ristampe arrighiane di opere del Trissino: la *Sophonisba* è stata stampata nel luglio ed è stata ristampata nel settembre del 1524; l'*Ɛpistola de le lettere nuωvamente aggiunte*, priva di data, ma sicuramente dell'ottobre-novembre 1524,[37] è stata ristampata entro la fine dell'anno.[38] In entrambe si assiste a un movimento redazionale affine a quello che si instaura tra *Canzone* A e *Canzone* B. Ora, anche dando tutto il credito possibile al successo dell'autore (che non è mai stato travolgente) e alla curiosità che poteva suscitare un'impresa indubbiamente fuori del comune, è poco probabile che tre intere tirature si siano esaurite in poche settimane; mi riesce difficile immaginare i prelati romani che si accalcavano dai bibliopoli ansiosi di accaparrarsi i *vient-de-*

[36] Fa eccezione c. [Aiij]*r*, di sole 21 linee, in modo da approfittare di un punto per chiudere la pagina.

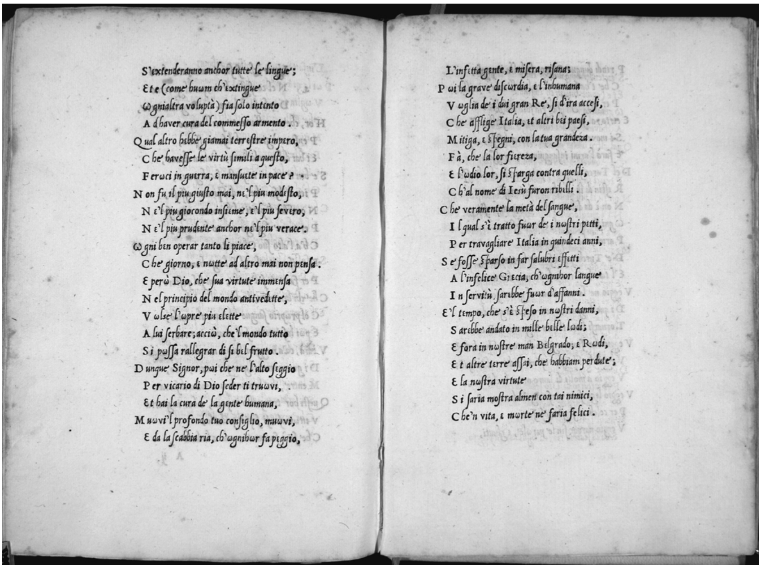
[37] Cfr. RAJNA 1916. Sui rapporti fra l'Arrighi e la questione ortografica mi sia permesso citarmi: ROMEI 1992.

[38] Cfr. RICHARDSON 1984, pp. 150-152, CASTELVECCHI 1986, pp. 176-177.



Che chi bεn mira, da che vωlse Idio
Col prωprio sangue liberare il mondo,
ε pωi lasciare un suo vicario in tεrra,
Vedrà, ch'a maggior huωm non diede il pondo
Di governare il grεggie amato, ε pio,
Mentre, che la mondana mandra il sεrra.
Questi hor tranquillo in pace, εt hor in guεrra
Vittorioso, si saprà guidarlo,
Che sarà fortunato; onde a lodarlo
S'εxtenderanno anchor tutte le lingue;
ε te (come huωm, ch'εxtingue
ωgnialtra voluptà) fia solo intεnto
Ad haver cura del commesso armento.

Qual altro hεbbe giamai terrεstre impεro,
Che havesse le virtù simili a questo,
Feroci in guεrra, ε mansuεte in pace?
Non fù il piu giusto mai, nε'l piu modεsto,
Nε'l piu giocondo insieme, ε'l piu sevεro,
Nε'l piu prudεnte anchor, nε'l piu verace.
ωgni bεn operar tanto li piace,
Che giorno, ε nωtte ad altro mai non pεnsa.
ε perὼ Dio, che sua virtute immensa
Nel principio del mondo antivedεtte,
Vωlse l'ωpre piu εlεtte
A lui serbare; acciὼ, che'l mondo tutto
Si pωssa rallegrar de si bεl frutto.



S'εxtenderanno anchor tutte le lingue;
ε te (come huωm ch'εxtingue
ωgnialtra voluptà) fia solo intento
Ad haver cura del commesso armento.
Qual altro hεbbe giamai terrεstre impεro,
Che havesse le virtù simili a questo,
Ferωci in guerra; ε mansuete in pace?
Non fu il piu giusto mai, nε'l piu modεsto,
Nε'l piu giocondo insieme, ε'l piu sevεro,
Nε'l piu prudente anchor nε'l piu verace.
ωgni bεn operar tanto li piace,
Che giorno, ε nωtte ad altro mai non pεnsa.
ε perὼ Dio, che sua virtute immensa
Nel principio del mondo antivedεtte,
Vωlse l'ωpre piu εlεtte
A lui serbare; acciὼ, che'l mondo tutto
Si pωssa rallegrar di si bεl frutto.
Dunque Signor, pωi che ne l'alto seggio
Per vicario di Dio seder ti truωvi,
εt hai la cura de la gente humana,
Muωvi'l profondo tuo consiglio, muωvi,
ε da la scabbia ria, ch'ωgnihωr fa peggio,
L'infεtta gente, ε misera, risana;
Pωi la grave discωrdia, ε l'inhumana
Vωglia de i dui gran Re, si d'ira accesi,
Che afflige Italia, εt altri bεi paesi,
Mitiga, ε sπegni, con la tua grandeza.
Fà, che la lor fiεreza,
ε l'ωdio lor, si sπarga contra quelli,
Ch'al nome di Iesù furon ribεlli.
Che veramente la metà del sangue,
Il qual s'ὲ tratto fuωr de i nωstri pεtti,
Per travagliare Italia in quindeci anni,
Se fosse sπarso in far salubri εffεtti
A l'infelice Grεcia, ch'ωgnihor langue
In servitù sarεbbe fuωr d'affanni.
ε'l tεmpo, che s'ὲ sπeso in nωstri danni,
Sarεbbe andato in mille belle lωdi;
ε fora in nωstre man Bεlgrado, ε Rωdi,
εt altre tεrre assai, che habbiam perdute;
ε la nωstra virtute
Si saria mostra almen con tai nimici,
Che'n vita, ε mωrte ne faria felici.

Figura 3 (sopra A, sotto B)

paraître trissiniani. A mio avviso è più probabile che un committente puntigliosissimo come il Trissino abbia voluto rifare e rifare e rifare quello che non lo accontentava.

Torniamo alla *Canzone*. La stampa A è piuttosto anomala rispetto alla media (abbastanza costante) della produzione tipografica dell'Arrighi, rispecchiata fedelmente dalla stampa B. Assomiglia invece, per quanto è possibile per una stampa in quarto, a un manoscritto di medio livello. Lascia bianca la prima pagina come se dovesse ospitare qualche forma di scrittura e di decorazione manuale (se non proprio una miniatura). Le stampe dell'Arrighi sono abitualmente ariose più della norma: concedono al bianco più di quanto si permettano la maggior parte degli editori del suo tempo. L'esemplare A addirittura sovrabbonda in marginatura (e in interlinea). Il confronto dell'impaginazione tra A e B è anche in questo caso clamante [figura 3].

B è il prodotto di due forme di stampa: probabilmente due giornate di lavoro della stamperia. A forse è il prodotto di quattro giornate (a parità di tiratura). A è un'operazione decisamente antieconomica; per quanto si sa, mai più ripetuta dall'Arrighi. Viene quasi da pensare che A sia stata prodotta per procurare la copia di dedica all'illustre destinatario. Ma casi analoghi non mi sono noti.[39]

A me piace pensare che la *Canzone* A sia la prima stampa dell'Arrighi, che mantiene ancora un'evidente dipendenza dall'impostazione del manoscritto (subito corretta nei suoi aspetti più antieconomici) e mi piace pensare che l'attività tipografica dell'Arrighi nasca nel segno di una stretta collaborazione con il Trissino. C'è stato chi ha addirittura avanzato l'ipotesi che sia stato proprio il Trissino a convertire l'Arrighi alla tipografia, facendo osservare – fra l'altro – che Cornedo Vicentino, dove l'Arrighi era nato, è proprio un feudo della famiglia Trissino e che quindi il tipografo è – in qualche modo

[39] È nota invece una variante di stato in un esemplare del *Discacciamento* di Agnolo Firenzuola, stampato dall'Arrighi nel dicembre 1524, che contiene una dedica alternativa (cfr. RICHARDSON 1984, pp. 155-158). Ma si tratta, appunto, di una variante di stato, non di una ristampa, come in questo caso.

– un suddito del suo committente e che sia stato il Trissino a coprire a costi dell'impianto. Del resto, scomparso il Vicentino, il Trissino si creerà *ex novo* un editore tutto suo, quel Tolomeo Janiculo che nel 1529 riprenderà a stampare le sue opere (e soltanto le sue) recuperando i caratteri arrighiani del 1524.[40] E più tardi, per farsi ricostruire la sua villa di Cricoli, il Trissino si inventerà un architetto. Nientemeno che Andrea di Pietro della Gondola, da lui detto Palladio.

L'ipotesi del Trissino "pigmalione" dell'Arrighi tipografo è lontana dall'essere provata ed è forse troppo riduttiva rispetto al nobilissimo profilo della personalità dell'editore. Forse si è semplicemente verificata una convergenza di talenti e di volontà in un momento particolarmente propizio. Quello che è certo è che la riforma ortografica trissiniana poteva nascere soltanto dalla complicità tra un intellettuale di astrusa dottrina e un ardito protagonista della scrittura e della comunicazione qual era l'Arrighi.

In ogni caso la proficua collaborazione con il Trissino – sia stata o non sia stata inaugurativa – è ben lontana dall'esaurire l'apertura culturale dell'officina arrighiana. Basterebbe a mostrarlo in tutta evidenza il fatto che l'Arrighi pubblichi, nel dicembre del 1524 e nel maggio del 1525, due degli opuscoli degli oppositori del Trissino, il *Discacciamento* di Agnolo Firenzuola (il più aggressivo e beffardo) e il *Polito*, che la stampa attribuisce ad Adriano Franci, ma che è forse di Claudio Tolomei.

[40] In verità si tratta, a quanto pare, di Bartolomeo Zanetti, tipografo itinerante; cfr. CASTELLANI 1992 e CASTELLANI 1994. Si dice che lo Janiculo (chiunque fosse) abbia riutilizzato le matrici dell'Arrighi; così TINTO 1967, p. 130: «Partendo da Roma, il Trissino aveva portato con sé una serie di matrici della prima versione del corsivo arrighiano. Essa apparirà poi nel 1529 a Vicenza presso l'officina tipografica del bresciano Tolomeo Janiculo non solo nella ristampa dell'*Epistola*, della *Sophonisba* e delle *Rime* [*sic*], ma anche nelle edizioni di altre opere trissiniane [...]». E BERTOLO 1997, col. 43*b*: «Probabilmente il Trissino, apprezzando la qualità del lavoro dell'A[rrighi], decise di acquistarne i caratteri, che ritroveremo identici nell'edizione vicentina (1529) di Tolomeo Ianiculo [...]». La questione andrebbe meglio chiarita.

Basterebbe a mostrarlo il fatto che tra i primissimi reperti dell'officina si scoprano i celebri *Coryciana*.[41] Si tratta di una raccolta di *carmina* latini, prodotto poetico di un circolo umanistico – ovvero di un'"accademia", come si diceva allora – fiorito a Roma attorno alla figura di un prelato lussemburghese, Johann Goritz (Johannes Corycius), ricco mecenate di lettere ed arti. A memoria della tragedia che incombe sulla città, gioverà ricordare che il Goritz, spogliato dei suoi averi durante il Sacco, fuggito da Roma, morirà a Verona verso la fine del 1527, senza essere riuscito a tornare in patria, com'era suo desiderio.

In questa raccolta poetica – in vero cospicua più per la pletora dei nomi che per la qualità dei versi – e nel ceto in cui si è costituita, si è voluto vedere, oltre che un «modello esemplare di umanistica *sodalitas*» (come riassume polemicamente Rossana Sodano),[42] una sorta di sommario emblema dell'umanesimo romano contemporaneo, anche per la presenza, a sigla del volume, di quel poema *De poetis urbanis* di Francesco Arsilli che dispiega nei suoi versi troppo lusinghieri una nomenclatura di ben duecento vati poetanti in città.[43] Di questa banale semplificazione ha fatto giustizia Rossana Sodano, che ha severamente richiamato a circostanze ben altrimenti complesse.[44] La tormentata vicenda redazionale, ricostruita attraverso i testimoni manoscritti, rivela una sequenza di progetti contrastanti, legati all'alterno prevalere nel circolo coriciano di "partiti" o "fazioni" di diverso orientamento, che determina inclusioni ed esclusioni (censure) tutt'altro che insignificanti o indolori. Il momento di massimo favore del-

[41] Joseph Ijsewijn ne ha procurato un'utilissima edizione critica (*Coryciana* 1997), che recupera la tradizione manoscritta e propone i testi extravaganti, avviando la complicata ricostruzione della storia redazionale. La stampa dell'Arrighi era in lavorazione forse già nell'inverno fra 1523 e 1524 (SODANO 2001, p. 422).

[42] SODANO 2001, p. 420.

[43] Ma la versione più estesa del poema pubblicata da Girolamo Tiraboschi in appendice alla parte quarta del tomo settimo della sua *Storia della letteratura italiana* giunge a numerarne trecento.

[44] Al saggio della Sodano rinvio per la bibliografia pregressa.

l'accademia (e del suo progetto) coincide, non per caso, con il breve papato dell'olandese Adriano VI (1522-1523) e segna il trionfo del partito "germanico" (sospetto di simpatie luterane) e della componente anticlassica. Alla stampa, in verità, si giunse attraverso una soluzione di compromesso, governata dagli italianissimi Fabio Vigile e Blosio Palladio (Biagio Pallai); ma l'ipoteca "germanica" restava, come dimostra l'ostilità con cui i *Coryciana* furono accolti – in sostanza – a Roma, per testimonio di nomi prestigiosi (Giovio, Colocci) e di personalità emergenti (Sanga e forse Berni).

La conflittualità endogena ed esogena che, scrostata la vernice dell'encomio, contraddistingue la storia dei *Coryciana*, insieme alle polemiche trissiniane, alla mistione (non ovvia né pacifica nel contesto dell'editoria romana) di opere latine e volgari, alla coabitazione armata di *pamphlets* politici filofrancesi e filoimperiali, non incoraggia a dare troppo credito alla «omogeneità» che è stata predicata come impronta del catalogo arrighiano.[45] È ben vero, invece, che quel catalogo sposa l'attualità e la corte. Fra le stampe del Vicentino soltanto gli *Apologi* e lo *Specchio di Esopo* di Pandolfo Collenuccio (pubblicati nel 1526) rimandano a un prossimo passato; ancora attualissimo si può considerare il *Panegirico all'Amore* di Francesco Cattani da Diacceto, defunto appena nel 1522. Quanto alla collaborazione dell'Arrighi con la corte romana, non sarà fuori luogo ricordare che quella collaborazione risaliva ad anni ben anteriori all'avvio dell'officina tipografica. Se l'Arrighi sia stato davvero (e non solo titolarmente) scrittore di brevi apostolici non bastano di certo i pochissimi frustuli di carta finora recuperati a dimostrarlo; di certo ha prestato la sua opera di raffinato amanuense già per Leone X o per il suo stretto *entourage*, oltre che per il cardinale Giulio de' Medici in persona prima che fosse eletto papa. Nel catalogo tipografico, insie-

[45] FARENGA 1979, p. 61, vede nel catalogo del Vicentino un sostanziale «carattere di omogeneità che è il riflesso dell'omogeneità del gruppo». BERTOLO 1997, col. 44*a*, ribadisce: «Complessivamente il catalogo dell'A. si presenta determinato dalle committenze, risultato di una elaborata linea editoriale in funzione delle richieste di prestigiosi autori tutti legati a un omogeneo milieu culturale».

me ai testi legislativi e giuridici che dipendevano direttamente o indirettamente dallo stato, hanno un peso decisivo le stampe di natura politica (in senso lato) ed ecclesiale, riconducibili all'iniziativa del governo pontificio o di partiti che agivano all'interno della corte. Del resto è fin troppo noto quanto la corte di Clemente VII fosse lacerata da tensioni fomentate dal temperamento stesso del pontefice, mutevole ed irresoluto: causa non ultima del disastro imminente.

Di questo clima teso e vibrante, che intensifica un angoscioso senso di precarietà a mano a mano che ci si avvicina alla data fatidica del 1527 e a mano a mano che i grandi programmi politico-militari elaborati in curia si infrangono cozzando nella sorda brutalità della storia, voglio portare un ultimo esempio estratto dal catalogo arrighiano: le tre canzoni che Pietro Aretino pubblica nel dicembre 1524.[46] Sono anch'esse dei testi di significato occasionale (votati a soddisfare le contingenze dell'attualità), rigorosamente conformi alla linea politica della corte: un encomio del papa; un encomio del datario pontificio, il vescovo di Verona Giovan Matteo Giberti, principale tessitore delle strategie curiali; un'esortazione alla pace tra l'imperatore e il re di Francia, quando, nell'imminenza della battaglia di Pavia, Roma cercava di mantenere una facciata di equidistanza fra i contendenti: l'alleanza già stipulata con Francesco I il 12 dicembre 1524 sarà resa pubblica soltanto il 5 gennaio 1525.[47]

[46] *Esortatione de la pace tra l'Imperadore e il Re di Francia, Compositione di Messer Pietro Aretino*. (Stampata in Roma per Lodouico Vicentino et Lautitio Perugino nel MDXXIIII adi XV decembre con priuilegio et gratia che da altri non si possa istampare questa opera ne altra istampata in questa littera insino al decennio). *Laude di Clemente* VII *Max. Opt. P. Compositione del diuino poeta Messer Pietro Aretino*. (Stampata in Roma per Ludouico Vicentino et Lautitio Perugino nel MDXXIIII di decembre con gratia et priuilegio che de altri non si posssa istampare). Tutto lascia credere che la già citata *Canzone in laude del Datario. Compositione del preclaro poeta Messer Pietro Aretino*, che è senza data, sia degli stessi mesi, se non delle stesse settimane.

[47] Cfr. PROSPERI 1982, col. 270*b*. Vedi anche, più in generale, il discutibile *Pontificate* 2005.

Le canzoni ci rimandano un'immagine dell'Aretino ben diversa da quella vulgata dello sfrontato pasquinista e dello scrittore impudico destinato alla perpetua interdizione degli indici di libri proibiti: un Aretino davvero in vesti curiali, nobilmente e santamente atteggiato. D'altronde è proprio questo il culmine della carriera dell'Aretino romano, che riscuoteva i frutti della sua annosa militanza filomedicea.[48] Dopo essersi armato contro Roma tutta al tempo del conclave del 1521-'22 a vantaggio della candidatura del cardinale Giulio de' Medici (e soprattutto in dileggio dei suoi oppositori)[49] ed essersi prudentemente dilungato all'arrivo di Adriano VI, era rientrato da trionfatore dopo l'elezione del suo padrone-protettore. Ma la sua non poteva essere più la voce sguaiata di Pasquino: accolto nelle stanze del potere, che lo faceva «sfoggiar com'un barone»,[50] al potere doveva accordare non solo il suo più riguardoso ossequio, ma, in onore del nuovo ruolo in corte, i suoi più assennati versi di apologeta e di pareneta politico (come ho già scritto non ricordo dove).

Ma su di lui e sui suoi versi incombeva quel clima di precarietà che avvelenava il pontificato di Clemente e che fulmineamente avrebbe rovesciato le sue sorti. Fra le canzoni del dicembre 1524 e la sua fuga precipitosa da Roma dopo le pugnalate di Achille della Volta corrono pochi mesi, corrono pochi mesi fra il fastigio e il precipizio. Sarebbe troppo lungo riassumere che cosa sia intercorso in questi mesi che sembrano misurati da una frenetica accelerazione; quello che conta è che lo "stile clementino" è anche questo: non soltanto la squisita calligrafia del Parmigianino, del Rosso e del Vicentino, ma una corsa precipite in rovina.

48 I «sett'anni traditor» che più tardi lamenterà di aver «via gettati» al servizio dei papi medicei (cfr. ARETINO *Scritti*, p. 117).

49 Nella lettera *A papa Clemente*, «Di Vinezia il .XX. di Settembre .M.D.XXX.», l'Aretino prometteva: «per lo avenire vi sarò quel buon servo che vi fui quando la mia vertù, che si pasceva de la laude vostra, si armò contra Roma, nel vacar de la sede di Leone» (ARETINO *Lettere* I I 21, p. 75).

50 Vedi il sonetto *Marforio, che vuol dir che 'l tuo Pasquino*, v. 14, in *Pasquinate romane*, 332, p. 335.

IL «PICCOLO CERCHIO» DELL'IMITAZIONE NELL'OPERA DI AGNOLO FIRENZUOLA

Fra gli scrittori della prima metà del Cinquecento Agnolo Firenzuola sembra godere di un raro privilegio: una sorta di impermeabilità alle crudezze della storia.[1] Al di là dell'orizzonte degli eventi (come in un dipinto di Bosch) soffiano le vampe degli incendi, fumano le rovine delle città distrutte. Al di qua dell'orizzonte degli eventi siamo in un mondo di carta, in cui la pagina si compone linda e aggraziata, delizia di puristi e di cruscanti.

Questo privilegio sembra chiudere il Firenzuola nel circuito libresco di una letteratura fuori del tempo, che si nutre di se stessa e basta a se stessa. Questo privilegio mi pare che ne faccia uno degli scrittori più idonei per discutere di imitazione.

A questo fine parlerò degli scritti principali del suo periodo romano: il volgarizzamento dell'*Asinus aureus* di Apuleio e gli incompiuti *Ragionamenti*.

Cominciamo con l'*Asino*[2] e con la scelta di Apuleio.

È una scelta tutt'altro che pacifica nella Roma del terzo decennio del Cinquecento. L'ultimo umanesimo – l'umanesimo di Pietro Bembo e di Iacopo Sadoleto – aveva da poco decretato il trionfo di

[1] Per tutti i dati che qui non sono confortati da pezze d'appoggio rimando a ROMEI 1983.

[2] È un volgarizzamento celebre: in Italia, fino a non molto tempo fa, si è letto Apuleio proprio nel volgarizzamento del Firenzuola (che è, del resto, la sua opera più studiata). Io credo che il testo sia stato redatto in due fasi. Secondo me i primi sette libri appartengono al primo periodo romano (1519-1527, con un intervallo nel 1522); gli ultimi tre forse all'ultimo periodo romano (1532-1534), se non addirittura al periodo pratese (1538-1543). Manifestano comunque una maturità e una determinazione stilistica assai più spiccata di quella che si manifesta nei primi sette. Ma dal punto di vista del nostro ragionamento tutto ciò è quasi ininfluente: il passaggio dalla prima alla seconda fase non fa che accentuare linee di tendenza ben individuate già nella prima.

Cicerone e di Virgilio. Dal confronto con i ciceroniani le scelte più varie e più spregiudicate degli eclettici erano uscite sconfitte. Nello schieramento degli eclettici l'ala estrema, la più duramente contrastata, era rappresentata dagli apuleiani. La Roma di Leone X aveva ufficialmente riconosciuto la vittoria dei ciceroniani, conferendo il cancellierato apostolico proprio al Bembo e al Sadoleto. A Roma in quegli anni tradurre Apuleio era una scelta controcorrente.

Si è detto più volte in passato che nella storia dell'*Asino d'oro* il Firenzuola cercava un paradigma esemplare che si prestasse a rappresentare una vicenda privata.[3] La storia del romanzo latino è nota a tutti. Per un incidente magico il giovane Lucius si trasforma in un asino. Solo mangiando delle rose potrà assumere di nuovo la sua forma umana. Ciò avverrà soltanto alla fine dell'opera e dopo innumerevoli peripezie, grazie alla conversione del protagonista al culto misteriosofico di Iside. Il Firenzuola adatta a sé e ai suoi tempi la magica metamorfosi: il protagonista è diventato Angelo e si aggira nelle domestiche campagne tra l'Emilia ed il Lazio, anziché nelle lande della misteriosa Tessaglia. La sua conversione perde ogni solenne implicazione religiosa e si accorcia in un trito passaggio dall'«asinino studio delle leggi» a quello delle «umane lettere», per l'amoroso influsso di una donna «valorosa».[4]

Tutto ciò è incontestabile. Ma il motivo resta confinato in poche pagine iniziali e finali. Fra l'altro il Firenzuola sopprime l'inquietante undicesimo e ultimo libro di Apuleio, occupato dai riti arcani di una rinascita spirituale. Tutto il resto del volume esorbita allegramente dal presupposto liminare e si dilata senza freni e senza ritegni nelle meravigliose e salaci avventure dell'asino-uomo. Non fu la mar-

3 È la tesi sostenuta con particolare vigore da ROSSI 1900-1901 e più volte ripresa da altri.

4 Cito le opere del Firenzuola da FIRENZUOLA *Opere* (in questo caso p. 466). D'ora in poi mi limiterò a riportare la pagina nel testo. Devo onestamente avvertire che la pessima opinione che espressi a suo tempo su questa edizione non è affatto cambiata.

ginale ricorrenza di un mito esoterico a sedurre il Firenzuola, bensì il mirabolante caleidoscopio di avventure e di stili di Apuleio.

E anche qui ci si deve liberare della zavorra di un inveterato luogo comune. Si è detto che il Firenzuola legge Apuleio attraverso una lente boccaccesca.[5] Una lente deformante, beninteso, atta a disinnescare e addomesticare le meraviglie elocutive apuleiane. Non c'è niente di più falso. Concordanze alla mano, si verifica che la presenza del Boccaccio è addirittura deludente. È ben vero che il Firenzuola non punta a una translitterazione inerte delle veneri dello stile apuleiano e che narra e descrive secondo i suoi ritmi e le sue figure, ma è pur sempre una lezione (o almeno una sollecitazione) di stile che il Firenzuola cerca in Apuleio. Ed è la lezione più anticlassica che potesse consegnargli l'antichità.

Trasferiamo adesso questi presupposti nell'àmbito della lingua e della letteratura in volgare. La lezione di Apuleio – è ovvio – è quella che si oppone più arditamente al parallelo volgare del ciceronianismo latino: il bembismo, con il suo canone rigorosamente circoscritto al Petrarca poeta e al Boccaccio «oratore».[6] «Oratore», si badi. Cioè non tutto il Boccaccio – che forse aveva amato Apuleio più di Cicerone –, ma il Boccaccio più sorvegliato e solenne:[7] l'«oratore», ap-

5 È ancora da citare Rossi 1900-1901, in particolare il fasc. II.

6 Alla lingua vernacola mancava un «oratore» da affiancare a Cicerone; fu d'uopo promuovere ad «oratore» il Boccaccio.

7 Il Bembo – ovviamente – non può ignorare la presenza nel *Decameron* di importanti zone di espressività demotica, ma s'ingegna comunque di inquadrarla in un coerente magistero di stile: «Né il Boccaccio altresí con la bocca del popolo ragionò; quantunque alle prose ella molto meno si disconvenga, che al verso. Che come che egli alcuna volta, massimamente nelle novelle, secondo le proposte materie, persone di volgo a ragionare traponendo, s'ingegnasse di farle parlare con le voci con le quali il volgo parlava, nondimeno egli si vede che in tutto 'l corpo delle composizioni sue esso è cosí di belle figure, di vaghi modi e dal popolo non usati, ripieno, che meraviglia non è se egli ancora vive, e lunghissimi secoli viverà» (*Prose*, I, 18). Con tutto ciò il Bembo si guarderà bene dall'impacciarsi con i modi di Guccio Imbratta e di Monna Belcolore.

punto, che meglio si prestava alle prudenti esemplificazioni della *Prose della volgar lingua*.

Detto questo, bisognerà ribadire che il Firenzuola traduttore di Apuleio è un traduttore infedele, al punto che c'è chi preferisce parlare dell'*Asino* come di un rifacimento piuttosto che di un volgarizzamento. E soprattutto è scrittore discontinuo, come sempre gli avviene, almeno nelle opere "romane". Cioè reagisce in modo diverso alle diverse sollecitazioni che gli giungono dal testo latino. A fasi di estrosa riscrittura e di libera reinvenzione del testo si alternano fasi di banale letteralità e persino di torpida acquiescenza. In generale il Firenzuola si spaccia alla svelta delle parti più propriamente narrative e indugia sulle componenti di più marcata espressività, con attitudine di disinvolta amplificazione. È ben accetta l'intera gamma delle innumerevoli sfaccettature stilistiche della scrittura apuleiana: dal salace al prezioso, dal popolano al curiale, dal grave al grottesco, dall'orrido al faceto, proposte in rapida successione e spesso in perigliosa contiguità.

È proprio questa la lezione di Apuleio che il Firenzuola meglio apprende: non solo l'anticlassicismo sostituito al classicismo, non solo la regolarità ripudiata per il capriccio, non solo il pluristilismo sottentrato all'uniformità, ma – almeno in prospettiva – la più eretica mescidazione, la mescolanza e la metamorfosi delle forme. Il Bembo predica la "monotonia": una limpida coerenza di lingua e di stile. In un modello fuori del tempo, in un'idea platonica del bello scrivere, il Bembo cerca la garanzia di una metastorica sopravvivenza, la promessa di un'opera che abbia a "durare". Al «piccolo cerchio» (come lui dice), malefico e soffocante, della poetica bembiana, il Firenzuola oppone un'instabile e oltranzista pluralità di modelli e un'avventurosa e spregiudicata disponibilità di esperienze.[8]

[8] Nei *Ragionamenti* la discussione sulla dottrina dell'imitazione e quella sulla questione della lingua sono opportunamente accorpate; si vedano le pp. 110-112 e 114-118. Per il «piccolo cerchio» si vedano in particolare le pp. 117-118: «Questo vi confesserò io bene: che nello scrivere o prosa o versi, dove fa di bisogno avere una grande avvertenza di scegliere quelle parole e quei modi di parlare che

Questo significa – a mio parere – l'*Asino d'oro*.

Ma ancor più significativa per il nostro discorso risulta l'altra opera del periodo romano, i *Ragionamenti*.

Con i *Ragionamenti* abbiamo una data puntuale: il 25 maggio 1525[9] della dedica della prima giornata a Maria Caterina Cybo. Ma abbiamo anche un'opera largamente imperfetta,[10] abbandonata e probabilmente smantellata – almeno in parte – dall'autore, che ne riutilizzerà i materiali nelle operette del periodo pratese. È nostro compito preliminare ricostruire l'intero dalla parte che ci è pervenuta: poco più di un sesto dell'unità almeno progettata, se non compiuta.

Per altro il progetto è chiaramente espresso dal Firenzuola nel proemio dell'opera. Si finge che cinque giovani fiorentini (tre uomini e due donne), più una gentildonna romana "in visita", si ritrovino in una villa suburbana di Firenze e che, a imitazione della «bella brigata» del Boccaccio, eleggano una "regina" che dia regola ai loro onesti diletti.

sieno accomodati alle composizioni, alle persone, alle clausole e alla materia della quale si parla, e or prendere i gravi ora i leggeri, testé i bassi poco di poi gli alti, quando i mediocri, quando i dolci, quando i rozi, e talor l'uno e talor l'altro, come ognun sa sanza che io lo dica; allora sì che eglin si debbono imitare i buoni scrittori, come è il Boccaccio, come il Petrarca, come saranno il Molza e 'l Tolommeo [...]; a quelli si debbe ricorrere, quelli si devon tòr per guida e per maestri; ma non deviamo però serrarci con esso loro in così *piccolo cerchio* che noi non possiamo trarne fuori il piede alcuna volta». La proposta imitazione dei «buoni scrittori» rinvia – naturalmente – alla tesi avversa a quella dei ciceroniani (che facevano condecente segno d'imitazione il solo *optimus*), ovvero a quella degli eclettici, che predicavano imitandi gli *omnes boni*. Fra i «buoni scrittori» il Firenzuola mette qui gli amici Molza e Tolomei; poco prima aveva menzionato i «versi tragici» e le «rime sciolte» (p. 111).

9 Ci si abitui a fare attenzione ai numeri. La data non è – credo – casuale: il venticinquesimo giorno del quinto mese del venticinquesimo anno del quinto secolo dopo il mille.

10 Ci avanzano la lettera dedicatoria, un proemio, la narrazione dell'antefatto, l'intera prima giornata e due novelle (la quinta e la sesta) e un frammento della conclusione della seconda.

Questa volta il modello sembra il più canonico e scontato. Lo è solo fino a un certo punto. Infatti i *Ragionamenti* del Firenzuola sono il primo novelliere "strutturato" del Cinquecento. Prima di essi (ed è già passato un quarto di secolo, ma bisognerebbe risalire ben più indietro) il modello non è operante. Non è nemmeno assente, beninteso: basta pensare, in un genere contiguo, proprio agli *Asolani* del Bembo. Inoltre nei *Ragionamenti* la ripresa del canone boccacciano si innesta in un processo di imitazione "inventiva", come si dirà in breve.

La Regina dei *Ragionamenti* è Costanza Amaretta, la gentildonna romana amata dal Firenzuola. Costei, ricordevole appunto del nobile modello boccacciano, propone un elaborato codice di comportamento:

> [...] poi che noi semo sei e vogliamo star quassù sei dì, io vi voglio dividere il giorno in modo che ogni nostra opera proceda per sei. [p. 85]

Così nel corso della giornata si succedono:

1. ragionamenti filosofici al mattino
2. il pranzo
3. la recitazione di componimenti poetici (6 al dì, come una prescrizione medica)
4. la narrazione di novelle (6 al dì)
5. la cena
6. certi «ragionamenti [...] piacevoli» di cui si definiranno di volta in volta le modalità (nelle prime due giornate si tratta di «risposte argute», cioè di motti o facezie) (6 al dì anche questa volta).

La scelta del numero *sei* è giustificata dalla nuova Regina con la disponibilità di sei soli interlocutori, ma soprattutto con la venerazione da lei dovuta a un numero che per due volte ha felicemente segnato il corso fatale della sua vita: è nata il sei di dicembre (il dodicesimo mese, prodotto di sei per due) ed è "rinata" per effetto d'amore il

sei d'agosto (il *sextilis*, il sesto mese dei latini). Quasi come Laura, conosciuta dal Petrarca il sei di aprile e morta il sei di aprile:

> L'ora prima era, il dì sesto d'aprile,
> che già mi strinse, et or, lasso, mi sciolse...[11]

Quanto alle «virtù» del numero sei, il «senario» è numero «pieno di religione» per la sua «perfezione» e per la sua «fertilità». Infatti «dicono [...] i matematici che quel numero è perfetto le parti aliquote del quale [...], accozzate insieme, rilevano detto numero» (p. 87). Cioè i 'divisori' («parti aliquote») del sei (1, 2, 3), 'sommati' («accozzat*i*») insieme, 'danno come risultato' («rilevano») il numero stesso. Quanto alla «fertilità», l'elucubrazione che la dimostra è così complicata e tortuosa che qui si tralascia.

Siamo – è ovvio – nell'àmbito di quella che i tardi pitagorici dell'antichità chiamavano *arithmologia*: la scienza dei numeri, ovvero quella dottrina all'incerto confine tra scienza matematica e credenza magica che a partire dall'ultimo e torbido ellenismo aveva invaso il medioevo cristiano (non senza la suggestione di tradizioni parallele come la kabbalà ebraica e il sufismo musulmano) fino a sfociare con varie colorazioni nel magismo rinascimentale. Nel caso del Firenzuola le "fonti" sembrano essere tardo-classiche: Agostino del *De civitate Dei* e del *De musica*, Macrobio dei *Commentarii in Somnium Scipionis*, Boezio del *De institutione arithmetica*.

Fra i contemporanei del Firenzuola la numerologia dilaga. Io vorrei soffermarmi soltanto sul *De harmonia mundi* di Francesco Zorzi (Francesco Giorgio Veneto, a norma della nominazione umanistica), pubblicato proprio nel 1525. La *clavis arithmologica* prescelta dall'insigne canonista e teologo veneziano è l'«ottonario». Infatti fin dai primi pitagorici il numero otto era reputato fondamento delle relazioni musicali e quindi della cosmica euritmia. Anche qui abbiamo una struttura mirabile: la materia del libro è ripartita in tre *cantica*; ogni *canticum* è diviso in otto *toni*; l'ultimo *tonus* (la città celeste) è

[11] *Triumphus Mortis*, I, 133-134.

diviso in 20 *modula* e 70 *concentus*. L'ultimo *modulum* è il silenzio al di sopra dell'armonia: il silenzio di Dio.

E vorrei leggere qualche riga d'interpretazione di Cesare Vasoli:

> Già lo stesso aspetto esterno dell'opera è [...] continuamente dominato dalla scrupolosa osservanza di un determinato ritmo numerico e di una certa regola [...] architettonica, che è resa evidente dal continuo e spesso faticoso giuoco di analogie, immagini, o, addirittura, di meri accorgimenti formali. Così, quasi per rendere più immediatamente chiara l'idea della «harmonia universalis», di cui il pensiero dello Zorzi vuol essere uno specchio esatto e fedele, le stesse divisioni interne del grosso volume assumono nomi e definizioni di carattere musicale [...] in modo che le varie parti si accordino anche nel loro ordine esteriore e vi sia, insomma, un'esatta, necessaria corrispondenza tra la bellezza «numeralis» o «mathematica» dell'universo e l'ordine e l'architettura entro la quale deve distendersi la meditazione [...].[12]

Può sembrare sproporzionato il confronto tra l'amena letteratura del nostro abate e gli ardui cogitamenti del teologo veneziano, ma non è così. La meravigliosa fabbrica del *De harmonia mundi* non è sostanzialmente dissimile dall'ardita architettura dei *Ragionamenti*, quale fu almeno concepita. La *clavis arithmologica* firenzuolesca rimanda, anch'essa, a una simpatetica cosmologia in cui il piccolo avvicina il grande, il microcosmo interpreta il macrocosmo, il segno della sorte individuale è specchio e chiave dell'ordine universale. E infatti il «senario» aveva la solenne valenza di *nuptiae* (cioè 'matrimonio', 'congiungimento' delle cose nell'amore universale) e di *signaculum mundi* ('simbolo del mondo').

Del resto, il numero sei, il «senario», è pur sempre la misura delle sei giornate della creazione e l'*Hexameron* è il titolo classico del commento alla *Genesi* (si pensi ad Ambrogio). Dunque un'opera modulata sul sei, un profano *hexameron*, sarà predisposta *ab origine* a risultare uno *speculum mundi*.

[12] Vasoli 1955, p. 85.

Nelle storie letterarie il Firenzuola è inventariato – quasi senza remissione – come novelliere. In questo senso, come la sua prova più indicativa sono segnalati proprio i *Ragionamenti*. La definizione è crudelmente riduttiva. Anzitutto: un'opera che si intitola *Ragionamenti* (e cioè – salvo il vero – 'dialoghi') come può essere una semplice raccolta di novelle? E poi bisognerà dire almeno che i *Ragionamenti* sono un *prosimetro*, una composizione mista di prosa e di versi. E la componente poetica è tutt'altro che trascurabile. Non è trascurabile il peso delle dieci ballate del *Decameron*; come può essere trascurabile la poesia sei volte più espansa dei *Ragionamenti*? Ma soprattutto non si può in alcun modo ridurre nel ruolo mortificante di "cornice" – come abitualmente si fa – tutto quello che 'sta intorno' alle novelle. Non è qualcosa di accessorio e di decorativo (e magari di insipido). I «ragionamenti filosofici» mattutini, le facezie serali, tutte le altre occasioni di discussione che di volta in volta scaturiscono dalle domestiche vicende del *ménage* quotidiano, le stesse poesie sono tutt'altro che *marginalia* da scorrere velocemente per venire al nocciolo della narrativa maggiore. Basta far caso agli argomenti: la questione della lingua, la dottrina dell'imitazione, questioni di lessicologia, di metrica, di botanica, di climatologia, di storia naturale: sono temi vivissimi – e alcuni semplicemente vitali – della cultura contemporanea.

Non c'è un vocabolo moderno che esprima appieno quello che i *Ragionamenti* volevano essere. Anche il termine *enciclopedia*, che è forse quello che più ci si avvicina – nel senso in cui si può dire un'*enciclopedia* la *Commedia* di Dante o l'*Adone* del Marino –, anche il termine *enciclopedia*, dicevo, lascia insoddisfatti. Ma in fondo è il concetto stesso di un'opera siffatta che per noi è inconcepibile. Un'opera totalizzante, una *summa* o almeno un *exemplarium*, nell'accezione di cordialità e socievolezza del sapere che ha della cultura il Firenzuola, ma anche con la sua legittima e combattiva alterezza. Certo, il salto dalle virtù dei numeri alle virtù gastronomiche del basilico, dalle rarefazioni spirituali dell'amore «celeste» alle vicissitudini indecenti dell'amore terreno delle novelle può risultare sconcertante, ma tutto è stato previsto, tutto è (o dovrebbe essere) al suo

posto. Il microcosmo umano ha le stesse misure del macrocosmo universale: come diceva Pico, dalle sublimi altezze spirituali degli angeli alle infime bassure della materia più degradata. I *Ragionamenti* sono concepiti come un cristallo: uno splendido esaedro. Questo cristallo imprigiona in sé un barlume, una scintilla, di tutti i bagliori dell'universo.

Soffermiamoci ancora sulla sua mirabile costruzione.

Il *Decameron* si può rappresentare (schematicamente) come una scatola che contiene dieci scatole che contengono ciascuna dieci oggetti (più uno): una "cornice" che contiene dieci giornate che contengono ciascuna dieci novelle (e una ballata). I *Ragionamenti* si vorrebbero rappresentare come una scatola che contiene sei scatole, ciascuna delle quali contiene sei scatole, tre delle quali contengono sei oggetti. L'incremento, anzi l'oltranza della complicazione strutturale è evidente. Ma in questo caso la *figura* non solo è difettiva rispetto alla complessità dell'opera, ma è sostanzialmente contraddetta dalla concretezza della composizione.

La struttura cristallina che si intravede nitida e fulgente nel progetto dei *Ragionamenti* appare tutt'altro che esaltata dalla sostanza della sua concretizzazione. È continuamente insidiata dall'ingerenza di un materiale magmatico, effusivo, incontrollabile, che la contamina e la perverte. Le nitide partizioni, le rigorose geometrie, le esatte gerarchie che quel progetto esigeva sono ripetutamente inficiate da maligne polluzioni.

Anzitutto le necessarie distinzioni fra le componenti strutturali appaiono pericolosamente confuse. Le strutture portanti e connettive (i contenitori) e i contenuti (i dialoghi, le novelle, le liriche, le facezie ecc.) sbandano pericolosamente gli uni verso gli altri, minacciano di scontrarsi, sovrapporsi, compenetrarsi. I contenitori si fanno più volte contenuti e i contenuti contenitori, in disprezzo della rigorosa norma numerica.

Exempli gratia, la scatola che contiene i sei oggetti-poesie è a sua volta oggetto, dando luogo alle discussioni (fuori schema) sulla lingua, sull'imitazione, sul computo sillabico della parola *chiunque*. *Exempli gratia*, nella scatola-cena della seconda giornata, che dovreb-

be essere vuota (o meglio solida, non potendo contenere alcunché), si insinuano le digressioni lessicali su *spigolistra* e *magiadero*. Addirittura il contenitore globale, la "cornice", presenta incastonature incongrue, come la digressione sulla salubrità dell'aria che si incunea fra la quarta e la quinta scatola del secondo ordine.

La struttura cristallina rischia perennemente di precipitare in una struttura magmatica e informe. Dalla pagina dei *Ragionamenti* non scaturisce un nitido cristallo, ma qualcosa che partecipa della natura approssimativa del conglomerato.

Tutto ciò non è senza riscontri nella compagine delle idee.

Nei *Ragionamenti* la Regina (la *magistra sermonis*) impersona il perbenismo culturale. Non per nulla dà voce alle teorie bembesche. Sostiene tesi in apparenza vittoriose. Ma càpita spesso che le tesi vittoriose siano bruscamente e inopinatamente messe in crisi, revocate in dubbio e non più difese.

Esempi.

La Regina conclude la sua ispirata discettazione sulle virtù del «senario». Salta su un irriverente fratello del Firenzuola (che prende il nome artefatto di Folchetto) e grida:

> – Deh, come ho io fatto bene a non ci menar la mia moglie, come volavate voi altre che io facesse; ché noi saremmo stati sette e alle sue cagioni averemmo perduto così fatta ventura; io sapeva ben, io, ch'ella era così strana e così ritrosa ch'ella ci arebbe guasto ogni disegno. [p. 89]

Si continua su questo tenore finché un altro fratello, Selvaggio, finisce con l'ammettere tranquillamente:

> Fussinci pur venuti tramendoi [...] che e' non ci averebbeno fatto disconcio alcuno, percioché io so bene che alla nostra Reina non sarebbe mancato che dire sopra il numero di sette. [*ibid.*]

Ma allora un numero vale l'altro. E la sacralità del «senario»? E le fatalità numerali nella vita della Regina?

Lo stesso si può dire della dottrina platonica dell'amore, che sembra il presupposto stesso del vivere e del ragionare insieme. La Regina distingue fra due Veneri e due Amori, deprecando le turpi operazioni dell'amore terrestre ed esaltando con ispirato fervore i nobili effetti dell'amore «celeste», fonte di sereno vivere e di lieta civiltà. Scioglie con sicurezza i quesiti che le pongono alcuni e dissolve con fermezza le obiezioni che le muovono altri. A questo punto salta su il solito Folchetto che rimette tutto in gioco, come se non si fosse dimostrato nulla:

> Madonna, voi mi avete dipinto questo vostro amore con certi colori e 'n un posar così strano, che io per me non lo giudico di mano di troppo eccellente maestro [...]; e se io vi ho a dire quello che io sento di queste vostre dispute, e' mi parrebbe che le fussero molto più convenienti dentro alle clausure delle vergini monacelle e per li chiostri dei religiosi frati che tra una compagnia di bellissime donne e di giovani uomini come è la nostra, venuta a la verdura per diportarsi e non per istare in contemplazione. Tenetevi addunche cotesto amore che voi dite è nipote del Cielo, voi i quali volete anzi tempo penetrar le regioni dello avol suo, e lasciate a me quello che voi dite che è nipote della Terra, ché non mi curo andar su per la avola carponi, e bramo veder frutto delle mie fatiche alli dì miei. [p. 107]

E la Regina non ha gran che da replicare.

Quello che voglio dire è questo. Manca nei *Ragionamenti* un sistema di valori solidamente organizzato, capace di sostenere il programma totalizzante che li fonda; un sistema all'altezza – insomma – della perfetta geometria del cristallo sognato e mai realizzato. Ma direi di più. Sembra mancare nei *Ragionamenti* una qualsiasi risposta che appaghi senza incertezze e senza ripensamenti, senza insidie decettive e agguati derisori. I *Ragionamenti*, sigillati in un involucro perfetto e indefettibile, sono in verità un'opera che non ha frontiere invalicabili e ammette pertugi divergenti e sentieri senza meta.

Il Firenzuola, ripeto, non portò a termine i *Ragionamenti*. Probabilmente smantellò la seconda giornata per riutilizzarne frammenti negli opuscoli pratesi. Le spiegazioni che si sono date per giustificare l'interruzione sono plausibili: la morte della donna ispiratrice, Co-

stanza Amaretta, nell'inverno fra il 1524 e il 1525, la malattia che colpì l'autore nel 1526. (Fra parentesi: non si tratta di sifilide, come si dice per inerzia, ma di malaria).

Sarebbero, dunque, motivazioni d'ordine personale: un infortunio strettamente privato ha interrotto un lavoro in crescita. La cosa è plausibile, ripeto. Ma io credo che il fallimento dei *Ragionamenti* – dopo quello che si è detto – possa e debba essere letto in una prospettiva più coraggiosa, che tenga conto delle ambizioni e degli impegni che in essi si dispiegano. Insomma io credo che la caduta dei *Ragionamenti* possa essere, sì, il riflesso di disavventure private, ma non meno di disastri collettivi, che – in definitiva – non stanno tutti al di là dell'orizzonte. Sui *Ragionamenti* incombe l'evento più traumatico di quest'epoca travagliata: il sacco di Roma del 1527.

Il Firenzuola *non poteva* portare a conclusione i *Ragionamenti*. In essi si cercava di esprimere l'ordine. Ma quell'ordine non aveva retto all'urto di un reale caotico, sfuggito ad ogni controllo. I *Ragionamenti* erano stati ideati nel clima di provvisoria e illusoria sicurezza suscitato dai papati medicei di Leone X e di Clemente VII. Crollata quella tragica illusione nel disastro più orrendo, come si poteva credere ancora all'ordine (ormai pretestuoso e presuntuoso) dei *Ragionamenti*?

Ma sia ben chiaro: ripeto che il Firenzuola non riproduce la realtà e non esprime apertamente i suoi scompensi. Per di più non inventa nulla. Per tutte le sue opere si possono indicare "fonti" più o meno puntuali: in ogni caso schemi letterari partecipati. La sua dimensione ideale è quella della riscrittura, del rifacimento, della traduzione.

Del resto, in un tempo in cui vige il principio dell'imitazione, una letteratura che si nutre di letteratura non ha, di per sé, nulla di singolare. Certo, anche il Firenzuola imita, anzi addirittura riscrive. Ma la sua non è una imitazione inerte e ripetitiva, bensì acuta e insidiosa, propensa a mettere in opera impreviste deviazioni: anzitutto l'esasperazione dell'ornato: quel gratuito, estenuante impreziosimento che culmina nella parola come ritmo puro e astratto. E alla scelta privilegiata del significante si connette l'usuale atteggiamento amplificatorio, la forzatura dei moduli, l'esaltazione delle componenti

squisite, patetiche, spettacolari. Si aggiunga il gusto della giustapposizione e della contaminazione di generi diversi, che incrina il principio razionalistico della *convenientia*, cardine della retorica classica, e si pone sulla linea di un'eretica mescidazione. E non manca l'episodio bizzarro, l'invenzione grottesca, il capriccio, il concettismo.

Si è parlato del Firenzuola come di un «alessandrino», come di un «decadente».[13] Le definizioni non sono senza suggestione, ma risultano troppo approssimative. Si deve trovare una definizione più specifica e calzante: una definizione che coinvolga strettamente il contemporaneo sistema culturale. Se non piace quella del *manierismo letterario* (che sembra in discredito) bisognerà trovarne un'altra.

[13] «Riuscì così un decadente, il più gran decadente del secolo» (TOFFANIN 1935, p. 225); e più oltre: «A noi egli pare un piccolo alessandrino» (p. 232).

STORIA DEI “SONETTI LUSSURIOSI” DI PIETRO ARETINO

La storia del libro maledetto di Pietro Aretino è fatta di assenze più che di presenze. Chi si è adoperato – con clamore o in silenzio – perché se ne perdesse la memoria ha fallito di poco il suo scopo. Ai persecutori si sono aggregati i poveri di spirito e i falsari che hanno sommato ignoranza, malizia e confusione. Chi si accinge a trattarne deve prendere atto (con onestà) dei gravi limiti della documentazione in suo possesso e rassegnarsi (con umiltà) a ipotesi approssimative e prudenti.

L'avvio del discorso è piuttosto figurativo che letterario.

Prima di partire da Roma per recarsi a Mantova ai servigi del marchese Federico Gonzaga (forse il 6 ottobre 1524), Giulio Romano eseguì una serie di disegni di soggetto erotico, non si sa per quale destinazione. Nessuno di questi ci è pervenuto.[1]

Dai disegni di Giulio Romano l'incisore Marcantonio Raimondi ricavò sedici calcografie.[2] Spesso si indica come unico esemplare integro sopravvissuto la *planche* n° 1 della serie conservata nell'Enfer del Cabinet des Dessins et des Estampes della Bibliothèque Nationale de France, segnata Reserve AG 2, che è stata più volte pubblicata (figura 4).

[1] Di Giulio Romano esiste un'ottima voce nel *Dizionario biografico degli Italiani*, redatta da Enrico Parlato, abbastanza recente da riassumere gran parte della bibliografia (PARLATO 2002).

[2] La sistemazione critica più persuasiva della vicenda delle incisioni del Raimondi è in TALVACCHIA 1999; non si può esprimere un apprezzamento altrettanto positivo sulle più ampie implicazioni culturali e in specie storico-letterarie, versante sul quale gli studi della Talvacchia presentano vistose lacune. Si troverà un discutibile aggiornamento in CAMARDA 2005 e uno molto più apprezzabile in TURNER 2004.

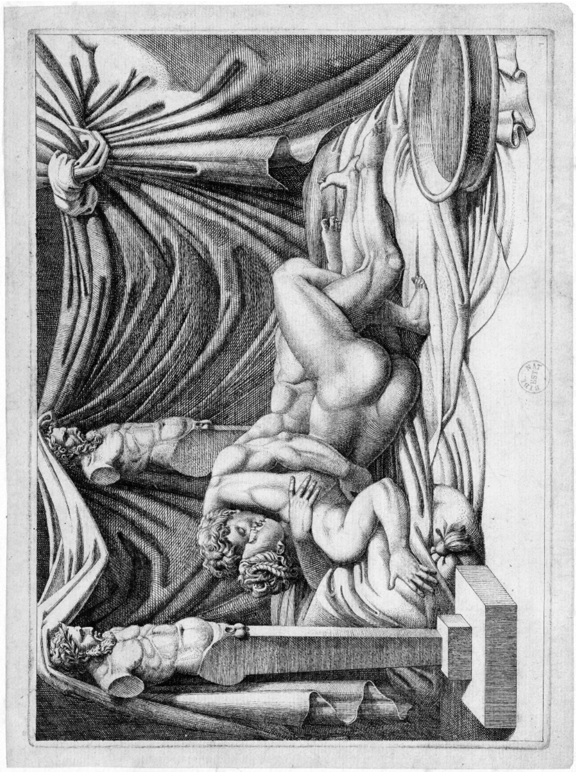


Figura 4

Il proprietario originale, il famigerato conte Jean-Frédéric-Maximilien de Waldeck, in una nota al disegno n° 4 della serie a cui la *planche* appartiene dichiarava:

> Sur trois suites qui ont existé, je me trouve à présent le seul et unique possesseur d’un original: c’est le n° 1 de la suite de Marc-Antoine, N° 231 de Bartsch.[3]

Mentiva (come al solito). Quella non è affatto un’incisione, ma un disegno a penna. Non può esserci il minimo dubbio.[4] Pare invece che della stessa incisione esista un esemplare presso una ignota collezione viennese, pubblicato da Henri Delaborde nel 1888.[5] Dal momento che non è verificabile è come se non esistesse. Delle copie non ci interessiamo.

Ci è giunta inoltre una serie di frammenti: nove ritagli applicati su cartone oggi al British Museum (1972,U.1306-1314). L’insieme misura 217 x 256 mm: i ritagli sono dei fracobolli. Sull’autenticità (totale o parziale) gli studiosi felicemente discordano.[6] Il sullodato Waldeck era convinto che non fossero niente di più di copie antiche.[7] Si tratta, comunque, di un curioso compromesso tra conservazione e censura; infatti il ritaglio elimina i particolari espliciti dell’amplesso e conserva i dettagli accettabili delle figure: per lo più teste e busti. Sembrano una galleria di probiviri e di matrone romane.

3 ADAM VON BARTSCH, *Le peintre graveur*. Quartozième volume. [*Oeuvres de Marc-Antoine, et de ses deux principaux élèves Augustin de Venise e Marc de Ravenne*]. A Vienne, De l’Imprimerie de J.-V. Degen, 1813.

4 Non capisco come per altri possa trattarsi dell’incisione originale ritoccata a penna. Il segno è sempre così nitido che esclude un tracciato preesistente. Anche se si ingrandisce l’immagine non traspare la ben che minima sbavatura.

5 DELABORDE 1888. È stata recentemente riprodotta in TALVACCHIA 1999, p. 22. Ancora nel volume della Talvacchia, p. 23, si può osservare una mediocre copia con varianti conservata al British Museum.

6 «They are manifestly by different hands and vary slightly in scale» (TALVACCHIA 1999, p. 25).

7 Nella nota cit.: «Les morceaux du Cabinet de Londres sont en contre-partie de ces dessins, et, le morceau de M. Gatteaux étant dans le sens du présent dessin, il est prouvé qu’Augustin [Agostino da Venezia, allievo di Marcantonio] a fait des copies ou des répétitions de cette suite, et que les planches originales et les copies ont eu le même sort».

Qualcuno – evidentemente uno sprovveduto – ha apposto in calce a ciascun francobollo un numero che rinvia a una serie che arriva almeno al 19, mentre sappiamo che i rami del Raimondi erano 16. Lo sprovveduto ha segnato con il numero 4 due figure, ritenendo che appartenessero alla stessa immagine. Credo che fosse suggestionato dal numero 4 della serie delle copie falsificate del Waldeck e tutti gli sono andati dietro. In realtà, se non ci si limita ad accostare le due figure, ma si prova a sovrapporle, ci si accorge che non appartegono affatto alla stessa immagine. In qualsiasi posizione si mettano non c’è verso che l’anatomia s’incastri. Figurarsi copulare. E poi le figure non sono in scala: la dama è di dimensioni maggiori del cavaliere [figura 5].

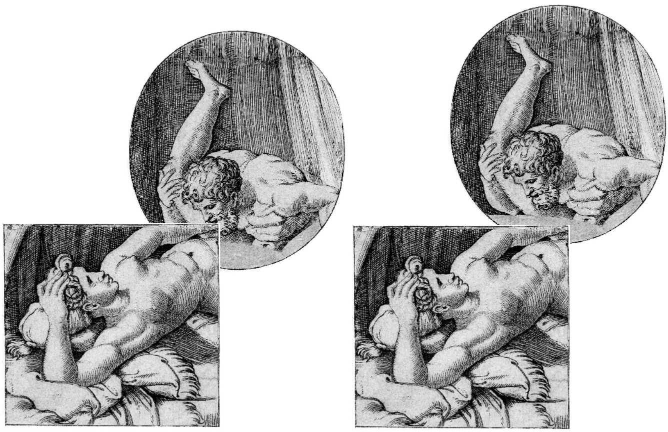


Figura 5

Non si può tacere, infine, di due (o tre) serie di copie a penna e acquerello che Jean-Frédéric-Maximilien conte de Waldeck (1766?-1875) racconta di aver eseguito dopo aver miracolosamente scoperto gli originali delle incisioni in un convento francescano in Messico

(che nessuno conosce).[8] Sul valore di questi disegni le opinioni divergono. Antonella Camarda arriva ad affermare: «La sua buona fede non dovrebbe essere messa in dubbio».[9] A me pare che il discorso vada capovolto. La sua cattiva fede non dovrebbe essere messa in dubbio, considerate le fandonie che ha tentato di propinare e i falsi che ha tentato di spacciare, se non altro portando il numero delle presunte incisioni da sedici a venti. In concreto, pare che Waldeck abbia avuto fra le mani undici ricalchi effettuati dallo scultore francese François-Antoine Gérard (1760-1843), sulla base di presunti originali che per qualche tempo sarebbero stati in suo possesso; il falso esemplare unico della Bibliothèque Nationale; i frammenti del British Museum. Quant'altro ci sia di buono nei suoi disegni (fra l'altro le serie non coincidono) è tutto da dimostrare.

Appena date fuori (con l'ausilio tipografico di Baviero de' Carocci, detto il Baviera), le incisioni del Raimondi ebbero un successo vistoso e scandaloso. Dello scandalo dei benpensanti si fece interprete Giovan Matteo Giberti, vescovo di Verona e datario pontificio (uno degli uomini più potenti in curia), che ottenne che l'incisore fosse incarcerato e le incisioni sequestrate. A questo punto entra in scena Pietro Aretino, al culmine della sua "carriera" romana, che ottiene dal papa la scarcerazione del Raimondi.

Ma è il momento ormai di convocare i documenti autentici della vicenda. Tralascio quelli che non portano a nulla.

Si comincia con una lettera (pubblicata nel primo libro delle *Lettere*) con cui l'Aretino accompagnava l'invio di una copia dei suoi sonetti a Cesare Fregoso:

> Il presente de la berretta, de i puntali, e de la medaglia, che mi ha fatto quella [il Fregoso], è venuto più a tempo che non viene un ca-

[8] Una serie dei disegni di Waldeck è conservata alla Bibliothèque Nationale e un'altra al British Museum; una terza serie, riprodotta da Giorgio Lise a corredo dei sonetti dell'Aretino (LISE 1975, pp. 63-82), è conservata in una collezione privata americana di cui Lise dichiara di non poter dare notizie (p. 59).

[9] CAMARDA 2005, col. 83*b*.

nestro di frutti quando chi desina, nel fin de le vivande, già gli chiedeva con la fantasia de lo appetito. Io voleva donarne una fornita come la vostra, e volendo mandar per essa, ecco un servidor suo che me la pone inanzi. Onde io ne ho fatto festa, e per la sua bellezza, e perché io la desiderava, come forse desidera V.S. illustrissima (a la cui grazia mi raccomando) il libro de i Sonetti e de le figure lussuriose, che io per contracambio le mando. Di Vinezia il .IX. di Novembre. M.D.XXVII.[10]

Si prosegue con la dedicatoria a Battista Zatti:

Dapoi ch’io ottenni da papa Clemente la libertà di Marcantonio Bolognese, il quale era in prigione per avere intagliato in rame i XVI modi etc., mi venne volontà di veder le figure, cagione che le querele gibertine esclamavano che il buon vertuoso si crocifigesse; e vistele, fui tocco da lo spirito che mosse Giulio Romano a disegnarle. E perché i poeti e gli scultori antichi e moderni sogliono scrivere e scolpire alcuna volta per trastullo de l’ingegno cose lascive, come nel Palazzo Chisio fa fede il satiro di marmo che tentava di violare un fanciullo, ci sciorinai sopra i sonetti che ci si veggono ai piedi, la cui lussuriosa memoria vi intitolo con pace degli ipocriti [...]. Di Venezia il XI[X] di decembre MDXXXVII.[11]

Infine non si può non allegare a rinforzo – ma con molte cautele – la *Vita di Marcantonio Bolognese* nella redazione del 1568 delle *Vite* del Vasari:

Fece dopo queste cose Giulio Romano in venti fogli intagliare da Marcantonio, in quanti diversi modi, attitudini e positure giacciono i disonesti uomini con le donne, e, che fu peggio, a ciascun modo fece Messer Pietro Aretino un disonestissimo sonetto, in tanto che io non so qual fusse più, o brutto lo spettacolo de i disegni di Giulio all’occhio, o le parole dell’Aretino agl’orecchi; la quale opera fu da Papa

[10] Aretino *Lettere* I i 10, p. 66.

[11] Cito dalla mia edizione Aretino *Sonetti lussuriosi*, p. 39.

> Clemente molto biasimata. E se quando ella fu publicata Giulio non fusse già partito per Mantoa, ne sarebbe stato dallo sdegno del papa aspramente castigato. E poi che ne furono trovati di questi disegni in luoghi dove meno si sarebbe pensato, furono non solamente proibiti, ma preso Marcantonio e messo in prigione. E n'arebbe avuto il malanno, se il cardinale de' Medici e Baccio Bandinelli, che in Roma serviva il papa, non l'avessono scampato. E nel vero non si doverebbono i doni di Dio adoperare, come molte volte si fa, in vituperio del mondo et in cose abominevoli del tutto.[12]

Però si osservi subito che quanto dice il Vasari presenta gravi incongruenze. Anzitutto nel 1524/25 non esiste nessun «cardinale de' Medici». Il Vasari pensa a Ippolito di Giuliano di Piero, che sarà cardinale soltanto nel 1529 (ed era allora un funciullo). Quanto al Bandinelli, ammesso che si trovasse a Roma in quel momento, è più che lecito dubitare che avesse allora l'autorevolezza che gli si attribuisce. Ma il dato più gravido di conseguenze è costituito da quei «venti fogli» (contro i «XVI modi» dell'Aretino): un numero che condizionerà pesantemente la fortuna apocrifa delle incisioni e dei sonetti: si pensi ai venti sonetti del ramo *b* della tradizione del testo, per non dire di innumerevoli contraffazioni figurative.[13]

Infine, per inveterata tradizione la stesura dei sonetti è messa in rapporto anche con una lettera di Giovanni de' Medici *Al Stupendo Pietro Aretino Amico vero*, che inaugura il primo libro delle *Lettere scritte a Pietro Aretino*:

> Pietro Aretino, ti prego che a la ricevuta di questa ti parti d'Arezzo, venendo a starmi appresso; il che desidero cordialmente, ancora che nol dovessi fare per dispregio del tuo averti lasciato in modo metter

[12] VASARI *Vite* 1568, vol. V, pp. 200-201 (II 302-303 dell'ed. originale).

[13] Probabilmente il Vasari è stato suggestionato da serie di incisioni erotiche posteriori a quelle del Raimondi (come i cosiddetti *Amori degli dei* di Iacopo Caraglio e di Giulio Bonasone) che sono appunto in numero di venti e che hanno finito col determinare una sorta di canone. Per le sigle dei testimoni e per le informazioni in generale sulla tradizione si rinvia alla *Nota al testo* della mia edizione.

suso da Fra Nicolò e da Vasone, che, nel perderte Gian Matteo, anco il Papa hai perduto. Tal che tu, che sapresti dar legge al Mondo, ti hai rovinato, non senza mio danno; però che stando a Roma ne la Corte, avevo pur chi con niun rispetto diffendeva l’esser de la ragione che tengo nel fare quel ch’io ho fatto e farei di bel nuovo. Or io ti aspetto, che certo è che per bontà, e non per altra causa, sei uscito de i termini; e ti vo’ dar questa laude, che tutti potrebbero far tristizie a le volte, ma tu mai non già.

Di Fano, MDXXIIII il III di Agosto.[14]

Già nella *Vita* del Mazzuchelli si avanzava l’ipotesi che i *Sonetti lussuriosi*, venendo a esarcerbare una ferita ancora non sanata, avrebbero commosso la collera del pontefice a tal segno che l’Aretino stesso sarebbe stato costretto a fuggire da Roma nell’*agosto del 1524* per sottrarsi a un severo gastigo, ricovrandosi dapprima nella nativa Arezzo e poi presso il sodale Giovanni de’ Medici.[15] In seguito la congettura del Mazzuchelli fu spacciata per certezza. Ma l’ipotesi, già messa in dubbio dal Bonneau,[16] è stata smontata con argomenti ineccepibili da Larivaille, il quale sposta, fra l’altro, la data della lettera all’anno successivo, dove trova la sua giusta collocazione.[17]

In conclusione, il testo non può essere stato composto prima del 1525. L’ambientazione dei versi è palesemente romana; questo però non significa che il testo debba essere stato scritto necessariamente a Roma: Roma continua a ossessionare la scrittura aretiniana anche dopo la fuga e ancora nei primi anni a Venezia. Tuttavia, considerando quello che l’Aretino scrive allo Zatti («[...] mi venne volontà di veder le figure [...]; e vistele, fui tocco da lo spirto che mosse Giulio Romano a disegnarle. E [...] ci sciorinai sopra i sonetti che ci si veggono ai piedi») non sembra credibile che possa essere passato molto

[14] *Lettere all’Aretino* I I, p. 35.

[15] Cfr. MAZZUCHELLI 1741, pp. 19-22; e MAZZUCHELLI 1763, pp. 23-26.

[16] *Notice*, in ARETINO *Sonnets luxurieux* 1882, pp. XXIII sgg.

[17] LARIVAILLE 1997, pp. 92 sgg. e 109 sgg.

tempo tra la diffusione delle stampe e la composizione dei sonetti. Il che porta a ipotizzare una composizione nella prima metà del ’25.[18]

Come si vede, siamo molto vicini alla datazione ripetutamente asserita da Paul Larivaille, il quale da ultimo, un po’ stizzito per non essere stato ascoltato abbastanza dagli italianisti italiani, ha compendiato il suo pensiero in un intervento al Colloque International *Extravagances amoureuses. L’amour au-delà de la norme à la Renaissance*, che si tenne a Tours nel 2008.[19] Larivaille prende come *terminus post quem* la data che suggerisce l’ultimo verso del sonetto *Posami questa gamba in su la spalla*, che egli legge nell’edizione dei sonetti curata da Alcide Bonneau nel 1882[20] e che ritiene autentico, su indicazione dello stesso Bonneau e della Lawner,[21] tanto da accoglierlo nella sua stessa edizione bilingue.[22] La coda del sonetto, nella lezione Bonneau, è la seguente:

– Io non me n’anderia,
Signora cara, da cosi dolce ciancia,

[18] Sono privi di consistenza gli argomenti di Bette Talvacchia, che data i sonetti all’estate del 1526, giacché a questa data il carteggio di Federico Gonzaga testimonia un commercio di versi con l’Aretino (TALVACCHIA 1999, p. 84). Non si può che inarcare le ciglia di fronte ad affermazioni di questo tenore: «Aretino's literary output does not include many examples of sonnets; their appearence in his offerings to Federico during the summer of 1526, and their reception in pointedly enthousiasmic although never completely specific terms, makes them tantalizing candidates as the sonnets about *The Positions*» (*ibid*.). In verità fra le *centinaia* di sonetti che Pietro Aretino ha scritto, ve ne sono alcuni che risalgono proprio a questa data, che sono indirizzati per certo proprio a Federico Gonzaga, che non hanno proprio nulla a che fare con *The Positions*.

[19] Cfr. LARIVAILLE 2010. La cura con cui è stato redatto il contributo mi esenta dall’obbligo di fastidiosi elenchi bibliografici. Devo però segnalare almeno PROCACCIOLI 2009.

[20] ARETINO *Sonnets luxurieux* 1882, p. 14.

[21] Bonneau era convinto che «les seuls sonnets d’une authenticité non douteuse sont ceux qui portent les numéros I à XVI dans la réimpression du *Cosmopolite*», ovvero nella *Corona di cazzi* 1735 (C). E cfr. LAWNER 1984, pp. 24-26 e 72-75.

[22] ARETINO *Sonnets luxurieux* 1990, p. 55.

S'io ben credessi campar il Rè di Francia.[23]

Larivaille (e prima di lui Bonneau) interpreta l'ultimo verso come un'allusione alla prigionia in cui era incorso Francesco I, re di Francia, catturato dagli imperiali alla battaglia di Pavia il 24 febbraio 1525. Dunque il testo dovrebbe essere posteriore a quella data e per converso anteriore all'attentato del 28 luglio dello stesso anno che di fatto pose fine al soggiorno romano dell'Aretino.

In verità, nel quadro completo della tradizione, la variante addotta è una variante singolare: a prescindere dalle stampe descritte, appartiene soltanto alla *Corona di cazzi* del 1735 (C); lo stesso sonetto, oltre che in C, compare soltanto nei *Dubbi amorosi* del 1757 (P), peraltro con un'ulteriore variante:

Se me lo commandasse il Rè di Francia.[24]

Non si può escludere in assoluto che il sonetto sia autentico (e soprattutto che sia autentica la variante di C), però le probabilità gli giocano contro. Qui si ritiene apocrifo per le ragioni che sono esposte più compiutamente nella *Nota al testo* della mia edizione.

La divergenza di datazione sarebbe quasi irrilevante se Larivaille non tendesse a far gravitare la composizione dei sonetti piuttosto verso il *terminus ante* che verso il *terminus post* e a considerare i sonetti la premessa e anzi la causa diretta dell'attentato. Al contrario, io non credo alla catena di eventi che dallo scandalo delle incisioni del Raimondi porterebbe – in linea retta – all'imprigionamento del «virtuoso» a causa delle «querele gibertine», alla sua scarcerazione grazie all'intervento decisivo di Pietro, alla scrittura dei sonetti (quasi a rendere schiacciante il proprio successo e l'umiliazione dell'avversario) e infine all'attentato del 28 luglio per mano di Achille della Vol-

[23] Nel testo si riscontrano due ipermetrie, peraltro facilmente sanabili: *cosi* > ⟨*co*⟩*sì* e *ben* > ⟨*ben*⟩. Né Bonneau né Larivaille intervengono.

[24] P XVIII, p. 74.

ta, armata dal perfido datario.[25] O meglio, credo che questa lettura sia troppo semplificata.

Tanto per cominciare, è credibile che il Giberti, personaggio tutt'altro che machiavellico, abbia tentato di far ammazzare una persona quasi per dispetto? Io sono portato a dubitarne. Per quanto so di lui, del suo rigore morale, della sua personalità autenticamente cristiana, mi riesce difficile immaginarlo nei panni di un Cesare Borgia. In quel momento, fra l'altro, colui che cercava di tessere l'impossibile trama della politica della chiesa con un'intelligenza e una lungimiranza che pochi a quel tempo potevano vantare, era angustiato da ben altre preoccupazioni che non i rami e i versi lussuriosi. Non dimentichiamo che siamo in una delle fasi più convulse della storia d'Italia. Alla fine del '24 il papato ha capovolto le sue alleanze, passando dalla parte della Francia. Con la battaglia di Pavia, in cui l'esercito francese è stato schiantato, il nuovo assetto politico è sconvolto. A Roma ci si affanna per riparare i danni e per non restare travolti dal collasso della monarchia francese. In queste circostanze che rilievo hanno i versi dell'Aretino? Io credo modestissimo.

Ma soprattutto ci sono altri fattori in gioco. A cominciare dalla *Cortigiana*. Scritta per essere rappresentata, come quasi sempre avveniva allora, in un normale contesto di occasione festiva e di autorevole commissione (forse per il carnevale del '25),[26] non andò mai

[25] Su questa linea interpretativa concorda PROCACCIOLI 2009: i *Sonetti* «dovevano essere il gesto nuovo con cui un personaggio aduso da qualche anno ai primissimi piani e alle luci fortissime del palcoscenico cittadino diceva l'ultima parola, conferendole il sigillo personale, su una vicenda nella quale era intervenuto dando sulla voce a altri protagonisti, di gran lunga più autorevoli. Gli estremi rimedi cui *in altissimis* si decise di ricorrere per contenere gli effetti di quel gesto ponevano fine a una situazione che a taluni era apparsa un male estremo, a altri come la più felice delle conclusioni. [...] per Pietro Aretino fu l'inizio della fine [...]» (pp. 219-220). E vedi anche le pp. 223-226.

[26] Le cautele espresse da Larivaille sulla datazione del testo (LARIVAILLE 1997, pp. 102-103, e altrove) sono lodevoli dal punto di vista documentario: è vero che i primi documenti che ne attestano l'esistenza sono soltanto del 1526, ma la prima *Cortigiana*, immagine speculare della società che avrebbe dovuto assistere allo

in scena. Perché? Anziché uno spettacolo di semplice intrattenimento (come era lecito aspettarsi) era una rappresentazione provocatoria e vituperosa della corte: danneggiava l'immagine di Roma in un momento critico, quando Roma era particolarmente esposta e non poteva permettersi clamorose *défaillances* interne. La mancata rappresentazione acquista il senso di una censura preventiva.

E poi c'è l'episodio della festa di Pasquino del 25 aprile. L'Aretino stesso ci informa che la gestione della festa è stata affidata a lui e manifesta propositi bellicosi. Così infatti scrive al marchese di Mantova:

> A mio nome questo anno se fa M. Pasquino, et fassi una Fortuna [cioè Pasquino si traveste da Fortuna]; et Dio scampi ogni fedel cristiano dalle male lingue de i poeti. Io, Signore, tutto quello che Pasquino ragiona vi manderò [...].[27]

Ma la vicenda andò a finir male per lui. Il controllo conclusivo dell'operazione gli fu tolto e passò proprio al Giberti: dall'inaffidabile Aretino all'affidabile Giberti. Tanto si evince da una lettera del primo maggio di Angelo Germanello, agente del marchese di Mantova a Roma:

> Mando a V.S. li versi che furno posti a maestro Pasquino, li quali sono stati stampati, benché ne furno facti molto più, e ne fo portati quasi un mezzo sacco al Datario, ma li mordaci non sono dati fuora.[28]

spettacolo, non ha senso fuori di Roma; o meglio avrà senso nella forma che assumerà nella versione a stampa. È naturale, invece, che nel '26 l'Aretino cercasse di lucrare sul testo (che aveva mancato il suo obbiettivo primario) facendolo circolare manoscritto.

27 Lettera «De Roma, XX ... MDXXV» (BASCHET 1866, p. 125).

28 La lettera è riportata in LUZIO 1890, p. 696, e ora si legge in LUZIO 2010, pp. 172-173.

La raccolta che ci è pervenuta, quasi tutta latina, è tutt'altro che il trionfo della maldicenza: i versi sembrano "addomesticati".[29] Sono i versi che il potere voleva. Dunque ancora una volta si deve registrare una censura preventiva e – c'è da scommetterci – su temi ben più scottanti delle intemperanze sessuali.

E infine, *post eventum*, c'è la lettera di Giovanni de' Medici del 3 agosto. Nel complesso, in verità, tutt'altro che limpida, ma incontrovertibile quando afferma che l'amico si è «rovinato» perché si è «lasciato [...] metter suso da Fra Nicolò e da Vasone», ovvero da Nikolaus Schömberg, vescovo di Capua (e poi cardinale), e da Girolamo Bencucci, vescovo di Vaison: due dei più illustri rappresentanti del partito imperiale a Roma. Questo non significa affatto che l'Aretino sia passato dalla parte dell'imperatore: ancora per anni, come è stato osservato, resterà legato al re di Francia.[30] Ma in qualche modo non deve essersi sottratto dal prestare orecchio alle sirene imperiali, che non avranno mancato di soffiare sul fuoco di una rivalità che poteva rappresentare un punto di debolezza (uno dei tanti) interno allo schieramento avverso.[31]

E continua a farmi impressione la chiusura della lettera: «certo è che per bontà, e non per altra causa, sei uscito de i termini; e ti vo' dar questa laude, che tutti potrebbero far tristizie a le volte, ma tu mai non già». Io non posso far a meno di diffidare delle *Lettere scritte a Pietro Aretino* che l'Aretino medesimo ha fatto pubblicare nel 1551. Non so se siano state manipolate (almeno quando coinvolgevano persone che non erano più in grado di smentire), ma come si

[29] *Carmina apposita Pasquillo anno MDXXV*. [Roma, Antonio Blado?, 1525]. Due pasquilli sono in *Pasquinate romane*, LXXIV-LXXV, pp. 95-96.

[30] PROCACCIOLI 2009, pp. 225-226.

[31] In ogni caso, se ci fossero dubbi sulla cordialità dei rapporti dell'Aretino con i rappresentanti del partito imperiale a Roma, si consideri che dopo l'attentato saranno proprio il Bencucci e lo Schömberg a manifestare il più vivo interessamento per lui. Il Bencucci è il primo a darne notizia al marchese di Mantova, mostrando di prodigarsi per la sua salute, mentre lo Schömberg lo raccomandava allo stesso marchese pochi mesi più tardi (entrambe le lettere in ROMANO 1991, pp. 26-27). I rapporti epistolari continueranno negli anni successivi.

può non pensare che siano state selezionate? Cioè – in definitiva – come si può non pensare che di ogni circostanza riportino la versione favorevole al nostro e *solo* quella? Così qui non si può negare che sia «uscito de i termini», ma «certo [...] per bontà, e non per altra causa». Eppure in quelle «tristizie», in quelle azioni riprovevoli che si esclude possano essere state commesse dall’Aretino, viene spontaneo cogliere il riflesso di una versione contrastante: qualcuno le «tristizie» all’Aretino le attribuiva, eccome! E dovevano essere delle accuse grosse per giustificare un gesto estremo come l’attentato (coperto, se non altro, dal papa, che si guardò bene dall’avviare un’inchiesta). Io non so che cosa l’Aretino abbia fatto, ma Larivaille lo sa. Sobillato da fra Niccolò e da Vasone, ha osato scrivere i *Sonetti sopra i XVI modi* e perciò è stato pugnalato.

In ogni caso non è corretto dire che il personaggio pubblico che ha ricevuto le pugnalate di Achille della Volta sia un *alter Pasquillus*, la personificazione di Pasquino. Questo non era più il ruolo di Pietro Aretino da quando il suo padrone – è questa l’espressione giusta – era stato eletto papa (e lo aveva nominato cavaliere di Rodi ai primi di novembre del 1524). La sua missione di poeta di corte, cioè di servitore di qualche riguardo, confortato dalla benevolenza del potere, non era più quella di “dir male”, bensì quella di benedire (sempre e comunque): di approvare, di ammirare, di esaltare: di esagerare (*exaggerare*), non di diminuire. La sua missione erano le canzoni celebrative e parenetiche che scrisse tra la fine del ’24 e l’inizio del ’25 e che furono pubblicate, non a caso, dal più raffinato degli editori romani, il tipografo semiufficiale della curia, Ludovico degli Arrighi detto il Vicentino, di certo a spese della Camera Apostolica.[32] E nel suo ruolo rientrava scrivere commedie per divertire la corte (ben inteso, senza passare i “termini”) e finanche gestire Pasquino in modo accettabile per il potere (ben inteso, senza passare i “termini”). Era

[32] Per questo episodio mi sia concesso rinviare a ROMEI 2008. L’ingenuità che le canzoni manifesterebbero a giudizio di Larivaille (LARIVAILLE 1997, pp. 96-97) è un effetto di miopia storica.

legato a un contratto non scritto ma cogente; aveva una licenza d'ingaggio limitativa.

Del resto non lo dico io che l'Aretino non è più (non può essere più) Pasquino. Lo dice Pasquino in persona. Sono noti da tempo versi pasquineschi che denunciano l'assenza dell'Aretino sulla breccia del "dir male" (unica strada per "dire il vero" dei "gran maestri") e che ne danno una spiegazione lapidaria. Rileggiamoci almeno questi, notissimi, posteriori al 9 settembre 1524:

VIATORE E MARFORIO

> VIA. Marforio, che vuol dir che 'l tuo Pasquino
> dal dì che fu costui papa creato
> è quasi muto afatto diventato,
> né più riprende i vizi l'Aretino?
> [...]
> [MAR.] Pietro Aretin, che sta tanto in favore
> come la rana f[u] preso al boccone!
> E talor canta, ma non vuol toccare
> del maioringo, che sarebbe errore,
> perché lo fa sfoggiar com'un barone.[33]

Chi «sfoggi*a* com'un barone»[34] per la munificenza di chi detiene il potere (il «maioringo»), prigioniero del suo stesso successo, adescato e intrappolato (ranocchio «preso al boccone»), non può far altro che gracidare benedizioni. Se non lo fa ne patisce le conseguenze.

[33] *Pasquinate romane*, 332, pp. 335-337. Il *terminus post quem* si ricava dai vv. 27-29 della sonettessa, che alludono ai decreti approvati nel concistoro di quella data.

[34] Il bel ritratto inciso dal Raimondi ci dà la misura esatta del personaggio Aretino al culmine della fortuna romana: l'«acerrimus virtutum ac vitiorum demonstrator» è un fastoso gentiluomo di corte. È ben noto, del resto, il suo amore per il lusso, che era parte essenziale della sua teatralità. La stessa incisione, ulteriore dimostrazione del suo successo, era un formidabile strumento autopromozionale: il più bel biglietto da visita che si potesse concepire.

Io sono portato a credere che l'Aretino sia stato atrocemente punito non perché ha ottenuto una grazia dal padrone (rientra nelle prerogative del cortigiano chiedere grazie, anche per misfatti ben più gravi di quelli commessi da Marcantonio Raimondi) e neanche perché è entrato in competizione con un altro cortigiano (cosa che è del tutto naturale), ma perché ha infranto ripetutamente il suo contratto, denigrando la corte (quando doveva espletare la semplice commissione di una commedia sulla misura innocua del Bibbiena e dell'Ariosto), dando corso sfrenato a Pasquino (quando doveva controllarlo), parlamentando col nemico. Non si può escludere che abbia fatto persino di peggio. In ogni caso appariva ormai un personaggio infido e insidioso. Anzi, doveva apparire un doppiogiochista, se non un traditore. E in tempo di guerra i doppiogiochisti e i traditori, se si può, si ammazzano. Se non ci si riesce, si acquista un nemico mortale, come fu sempre l'Aretino per il papa e per il datario (a dispetto delle pacificazioni di facciata, suggerite da opportunità contingenti), coprendoli di vituperi, esultando delle loro sventure.

Ma torniamo alla storia del testo.

Fuggito prima a Mantova, incalzato dalle ire del pontefice vilipeso che lo voleva nelle mani, l'Aretino trovò a Venezia la sua patria d'elezione di uomo libero per grazia di Dio, tanto da poter scrivere (riconoscente) al doge Andrea Gritti: «io, che ne la libertà di cotanto stato [Venezia] ho fornito d'imparare a esser libero, refuto la Corte in eterno, e qui faccio perpetuo tabernacolo a gli anni che mi avanzano».[35] Si trovava, fra l'altro, nel centro di produzione libraria più importante d'Europa, nelle circostanze più propizie per realizzare il «libro de i sonetti e de le figure lussuriose» che inviava a Cesare Fregoso.

E torniamo alle due lettere aretiniane. Lynne Lawner fa osservare la curiosa somiglianza delle date della lettera del 9 novembre 1527 («.IX. di Novembre. M.D.XXVII.») e della dedicatoria del 19 dicembre 1537 («XI[X] di decembre MDXXXVII») e conclude:

[35] *Lettere* I 2, p. 50.

> Questa lettera [allo Zatti], abitrariamente datata 15 [*sic*] dicembre 1537, fu con ogni probabilità scritta nel 1527, se non addirittura prima, come dedica d'accompagnamento al libro stesso. Ad alcune dediche non datate fu attribuita, nella ristampa del 1542 delle *Lettere* dell'Aretino, la data del 1537, forse nel tentativo di colmare un vuoto nella corrispondenza dello scrittore in quell'anno».[36]

Bene, a prescindere dalle inesattezze, riscontriamo subito che l'osservazione non è nuova, ma risale addirittura al patriarca degli studi aretiniani, il benemerito Giammaria Mazzuchelli, che nella sua biografia annotava:

> [...] ma qui dee sapersi che questa [la lettera dedicatoria allo Zatti] o fu da lui composta di capriccio per impinguare quel primo volume di *Lettere*, o fu al Zatti indrizzata molto tempo di poi [rispetto alla composizione dei sonetti], essendo in data *di Venezia XIX. di Decembre* MDXXXVII. Può tuttavia anch'essere che vi avesse solamente cangiata in questo Volume la data, siccome vedesi aver egli fatto anche in altre sue Dedicatorie in detto Volume inserite.[37]

Al quale Mazzuchelli Alcide Bonneau replicava:

> Lorsque le 1er volume des *Lettres* était à l'impression chez Marcolini, en 1537, Niccolò Franco, alors ami de l'Arétin et son secrétaire, lui fit observer qu'il ferait très bien d'y insérer les Épitres dédicatoires de ses divers ouvrages, puisque c'étaient aussi des Lettres. Cela résulte d'un billet de Franco, imprimé au-devant de ces Dédicaces. L'Arétin y consentit. Comme les typographes achevaient en ce moment le volume et que les lettres précédentes se trouvaient être de Décembre 1537, ils ont mis uniformément cette date, en variant seulement le jour, aux nouveaux morceaux qu'on leur livrait et qui n'en portent aucune en tête des ouvrages où ils sont placés: la Dédicace

[36] LAWNER 1984, p. 22.

[37] MAZZUCHELLI 1763, p. 24, n. 1 (e cfr. MAZZUCHELLI 1741, p. 18, n. 2).

du *Mariscalco* à la signora Rangona, qui est de 1533, celle de la *Cortigiana* au cardinal de Trente, qui est de 1534, celle de la Première Partie des *Ragionamenti*, au Sapajou de l’auteur (1534), celle de la Seconde Partie, à Bernardo Valdaura (1536), etc. L’Épitre au médecin Zatti eut le même sort. Deux passages nous font croire que la date véritable à laquelle elle fut adressée ne s’éloignait pas beaucoup de 1537: l’Arétin y fait figurer au rang des illustrations littéraires, par courtoisie pure, Niccolò Franco, très jeune alors, qui n’avait encore presque rien publié et qu’il ne connaissait que depuis 1536; secondement, en parlant de l’ouvrage qu’il envoie, il dit: «Les Sonnets de luxurieuse mémoire que je vous dédie;» cette expression, *de luxurieuse mémoire*, montre qu’il s’agissait d’une oeuvre déjà ancienne, à demi oubliée.[38]

Dunque la lettera, così come ci è giunta attraverso la mediazione dell’*editio princeps* delle *Lettere* (M_1), non avrebbe potuto essere scritta nel 1527, per il semplice motivo che alcuni dei personaggi – e non solo il Franco –, che vi sono citati («i Bembi, i Molzi, i Fortunii, i Franchi, i Varchi, gli Ugolin Martelli, i Lorenzi Lenzi, i Dolci, i fra Bastiani, i Sansovini, i Tiziani, i Michelagnoli») a vanto della cultura italiana e dell’organo (immeritevole di disprezzo) che li ha generati, nel 1527 non erano nessuno.[39] Ma tutti hanno convenuto con il Mazzuchelli che si trattasse dell’“aggiornamento” di una lettera originariamente scritta nel 1527, o con il Bonneau che la lettera fosse davvero del 1537 e che a quella data i *Sonetti* fossero cosa “vecchia”. La data della *princeps*, dunque, sarebbe il 1527. L’ho creduto e l’ho scritto anch’io. Ma è sbagliato.

Cominciamo con la lettera allo Zatti, al quale l’Aretino intitola la «lussuriosa memoria» dei *Sonetti* «con pace degli ipocriti». Be’, certo, se i *Sonetti* erano stati scritti nel 1525 e non erano più stati riesumati fino al 1537, erano cosa “vecchia”, ma non poteva essere vec-

[38] *Notice*, in ARETINO *Sonnets luxurieux* 1882, p. XVIII n.

[39] Ugolino Martelli era nato nel 1519, Lorenzo Lenzi nel 1516, Niccolò Franco nel 1515, Ludovico Dolce nel 1508.

chia un'edizione di cui si scriveva la dedicatoria, se non si voleva cadere nel ridicolo.

Vediamo ora l'altra lettera. L'Aretino manda un libretto licenzioso a un militare nel novembre del 1527. Ma il Fregoso che faceva il quel momento? Aveva una condotta della Serenissima, cioè comandava un contingente veneziano inquadrato nell'esercito della lega di Cognac agli ordini di Lautrec, che dopo l'immane disastro del sacco di Roma era finalmente passato alla controffensiva contro gli imperiali sul fronte lombardo. Agli ultimi di ottobre, dopo l'espugnazione di Pavia, aveva preso parte con molta energia agli scontri di Abbiategrasso, a sud-ovest di Milano, cui era seguita una carneficina e un feroce saccheggio.[40] Ai primi di novembre l'esercito della lega si riorganizzava e premeva su Lecco passando da una marcia serrata a una scaramuccia. Forse era persino impossibile fargli pervenire dei normali dispacci, con il territorio nemico che si interponeva alle comunicazioni che provenivano da Venezia. E il Fregoso aveva la voglia, il modo, il tempo, l'occasione di spedire il «presente de la berretta, de i puntali, e de la medaglia» che l'Aretino ricambiava con «il libro de i Sonetti e de le figure lussuriose»? Io credo proprio di no. E se la data da correggere fosse il 1527? Basterebbe che fosse caduta una *X*. Invece, dal punto di vista del destinatario, il novembre 1537 starebbe benissimo. Allora Cesare Fregoso, reduce dalla cosiddetta "guerra di Piemonte", in cui si era distinto con onore, era festeggiato alla corte di Francia. Non solo era in ozio, ma una pubblicazione che gli fosse arrivata in quel momento poteva avere un'*audience* piuttosto interessante.

E l'Aretino che faceva nel 1527? Stampava? No. Dopo le tre canzoni "politiche" dell'inverno 1524-25, commissionate dalla curia e pagate dalla camera apostolica, l'Aretino non pubblica nulla fino al 1533. Dissemina libelli manoscritti e compone un poema cavallere-

[40] Vedi SANUTO *Diarii*, XLVI, coll. 237-238 e 259. Per una prima informazione sul Fregoso si può consultare BRUNELLI 1988. Il sito internet *Condottieri di ventura* [https://condottieridiventura.it/cesare-fregoso-figlio-di-giano/] è ricchissimo di dettagli, ma del tutto privo di pezze d'appoggio.

sco che non finirà mai. Ma il 1537 è la ciliegina sulla torta. Arriva non solo dopo una clamorosa conversione alla stampa e una tambureggiante offensiva editoriale che coinvolge quasi tutti i generi letterari, ma arriva dopo il *Ragionamento della Nanna e della Antonia* del 1534, dove si proclama che le sole donne oneste sono le puttane, e il *Dialogo* del 1536, autentico galateo del meretricio. Ora sì che cade a proposito un'edizione dei risorti *Sonetti lussuriosi*.

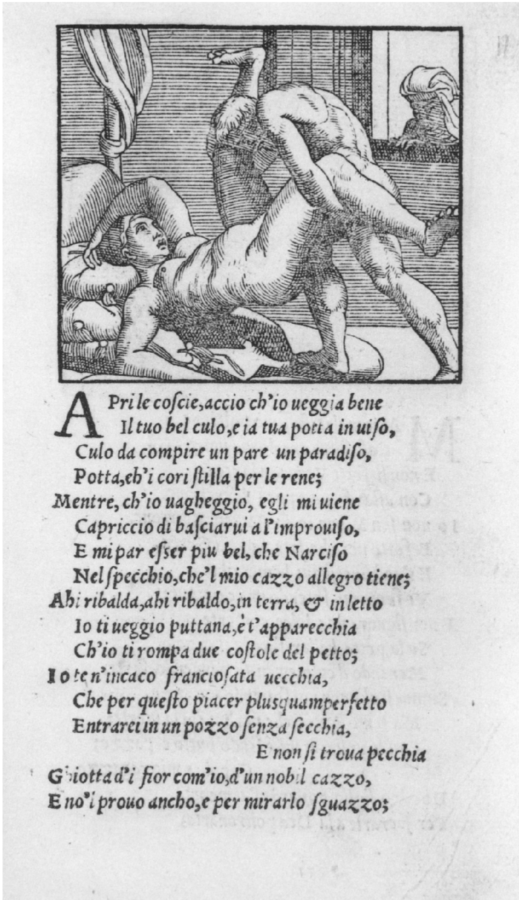
Quest'edizione noi non la possediamo. Di tutta la produzione a stampa del Cinquecento noi conosciamo appena un esemplare: acefalo, adespoto, anepigrafo, mutilo, senza note tipografiche, in possesso di un collezionista privato che conserva gelosamente l'anonimato. Per convenzione si chiama **T** (esemplare Toscanini).[41] La migliore riproduzione fotografica (anche se inutilmente ingrandita) è nelle tavole fuori testo del primo tomo del primo volume dell'Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino.[42]

Il libretto, dunque, non ha frontespizio, non presenta il nome dell'autore, non ha titolo, è privo di una carta interna [Aiiii], non riporta né il luogo né l'anno di stampa né il nome del tipografo. È un piccolo formato, in 8°, 157 x 99 mm: meno di un *pocket*, appena quanto una cartolina. Se non vogliamo cadere nell'anacronismo, diremo che ha il formato canonico di un "petrarchino", quello che tengono in mano le gentildonne dei ritratti. Appartiene a un'edizione già gravemente corrotta, sicuramente fuori del controllo dell'autore (anzi – si direbbe – fuori del controllo di chicchessia, considerato il nume-

[41] Pare che il volumetto sia stato scoperto da Ettore Albini nel terzo decennio del Novecento in circostanze non chiarite (BERNASCONI 1983, p. 23). Il primo a darne notizia fu Max Sander nel 1929, senza indicarne la localizzazione (SANDER 1929 e SANDER [1942], vol. I, n. 523); nel 1961 si apprese che il volumetto era in possesso di Walter Toscanini, figlio del grande direttore d'orchestra, che gestiva una libreria antiquaria a Milano (alla quale l'Albini collaborava) e che ne diede comunicazione in una breve nota (TOSCANINI 1961); quindi fu venduto da Christie's a New York il 7 aprile 1978 e acquistato dal libraio H. P. Kraus sempre di New York; infine il 27 aprile 2006 fu nuovamente battuto da Christie's di Parigi per 325.600 euro e acquistato da un anonimo collezionista ginevrino.

[42] ARETINO *Poesie varie* I.

ro degli errori di stampa che qualsiasi correttore tipografico avrebbe potuto facilmente sanare), ma è l'unico che ci conserva traccia della



APri le coscie, accio ch'io ueggia bene
Il tuo bel culo, e ia tua potta in uiso,
Culo da compire un pare un paradiso,
Potta, ch'i cori stilla per le rene;
Mentre, ch'io uagheggio, egli mi uiene
Capriccio di basciarui a l'improuiso,
E mi par esser piu bel, che Narciso
Nel specchio, che'l mio cazzo allegro tiene;
Ahi ribalda, ahi ribaldo, in terra, & in letto
Io ti ueggio puttana, è t'apparecchia
Ch'io ti rompa due costole del petto;
Io te n'incaco franciosata uecchia,
Che per questo piacer plusquamperfetto
Entrarei in un pozzo senza secchia,
E non si troua pecchia
Ghiotta d'i fior com'io, d'un nobil cazzo,
E no'i prouo ancho, e per mirarlo sguazzo;

Figura 6

tipologia dell'oggetto che l'Aretino aveva ideato: un'edizione xilo-tipografica che unisce nella stessa pagina una xilografia (derivata dalle calcografie del Raimondi) nella metà superiore e un testo tipo-

grafico nella metà inferiore. Anche sul corredo figurativo sono stati avanzati seri dubbi: se c'è chi parla di legni ormai stanchi per l'uso,[43] c'è anche chi addirittura "postula" che le xilografie siano copie degradate delle xilografie primitive.[44]

Libri di questo forma verso il 1527 non esistono. Al contrario, a metà degli anni trenta viene subito in mente un libriccino di grande fortuna europea, la cui seconda edizione era stata pubblicata nel 1534: l'*Emblematum libellus* di Andrea Alciato.[45] L'*editio princeps* del 1531 era priva di figure, ma la seconda (approvata dall'autore) presenta una tipologia del libro affine a quella dei *Sonetti lussuriosi*; il formato è lo stesso, quasi sempre la stessa è anche la *mise en page*: una vignetta xilografica nella parte superiore, una serie di versi nella parte inferiore. Ne offro un esempio a caso [figura 7].

Proprio l'*Emblematum libellus* del 1534 potrebbe aver fatto scattare qualcosa nell'Aretino. Se così fosse, un libro morale avrebbe partorito un libro altamente immorale.

Dopo **T** c'è il buio, punteggiato appena da qualche sospetta testimonianza che sembra pertinente piuttosto alla leggenda aretiniana che alla documentazione plausibile. Di fatto, dopo che tutta l'opera dell'Aretino fu messa all'indice nel 1557/79,[46] cominciò la distruzione sistematica di cui patiamo le conseguenze. Forse alla proibizione pubblica rispose una fortuna clandestina che favorì le falsificazioni; ma la documentazione è pressoché nulla. Il primo documento certo è

[43] Cfr. TALVACCHIA 1999, p. 82.

[44] Cfr. CAMARDA 2005, col. 83a: «Ritengo sia necessario postulare un passaggio intermedio fra l'opera del bulinista bolognese [le calcografie del Raimondi] e quella del suo oscuro imitatore [le xilografie di **T**]: si tratterebbe appunto dell'edizione xilo-tipografica curata da Pietro Aretino nel 1527 [...]».

[45] ANDRAE / ALCIATI EMBLEMA= / TVM LIBELLVS. / [incisione] / PARISIIS, / E*scudebat* C*hristianus* W*echelus*, / *sub scuto* B*asilæensi*, *in uico* / I*acobeo*. A*nno* / M. D. XXXIIII.

[46] *Index* 1557, c. Cij*v*: «Petri Aretini Dialogi, Cortiggiana, Humanità di Christo, Tre giornate, Vita della Madon(n)a»; *Index* 1559, c. [Giiij]*r*: «Petri Aretini opera omnia».

del 1734 e descrive minuziosamente un'edizione perduta, citando persino dei versi.[47] Fu il Settecento libertino a recuperare il testo, pro-


64 ANDREAE ALCIATI

In depræenſum.

Iam dudum quacunq; fugis te perſequor: at nunc
Caßibus in noſtris deniq; captus ades.
Amplius haud poteris uires eludere noſtras,
Ficulno anguillam ſtrinximus in folio.

Figura 7

[47] Cfr. BEYER 1734, pp. 17-19.

ducendo una decina di edizioni, spesso a tiratura limitata o limitatissima, tutte clandestine, tutte contaminate, ma grazie alle quali possiamo tentare di integrare e correggere T. Possiamo tranquillamente ignorare l'Ottocento e il Novecento (con un paio di lodevoli eccezioni): tutt'oggi in Italia e nel mondo si continuano a stampare degli autentici obbrobri da editori di poco giudizio. Con il primo tomo dell'Edizione Nazionale del 1992 raggiungiamo i nostri diretti interlocutori, dei quali ovviamente non si fa storia.

PIETRO ARETINO TRA BEMBO E BROCARDO
(E BERNARDO TASSO)

Il pubblico vanto di aver ammazzato con un sonetto Antonio Brocardo (salvo poi celebrarne la memoria con quattro)[1] è colore acquisito a tratteggiare il personaggio di Pietro Aretino, eccellente artefice della poesia della maldicenza e dell'oltraggio.[2] Quale sia, poi, il sonetto fatale – o, meglio, quali siano i sonetti fatali (il singolare qui sta per iperbole) – non è dato asserire con certezza. Anzi le

[1] Vedi ARETINO *Lettere* I 126, p. 195 (*A M. Francesco da l'Arme*, «Di Vinezia il .XV. di Maggio .M.D.XXXII.»): «E in cotal parere concorre con meco il nostro D. Antonio, ne le cui *Croniche* il mio nome sta in capo di tavola, ridendosi del sonetto che ammazzò il Broccardo». E questo è l'esordio di una lettera minacciosa a Bernardo Tasso, datata «D'Ottobre, in Vinezia .M.D.XLVIIII.»: «Io che vi sono più fratello in la benivolenzia, che voi non mostrate d'essermi poco amico in l'onore, non mi credevo che il sereno del mio animo devesse mai più comprendersi da la sorte di quei nuvoli che dopo i tuoni e i baleni iscoppiarono nel folgore che mandò Antonio Broccardo sotterra. Onde coloro che tal miracolo viddero, e sono così fatti, devrieno tenerlo più tosto per essempio, che per ricordo» (ARETINO *Lettere* V 345, p. 267). Per converso vedi ARETINO *Lettere* I 259, p. 359 (*A M. Giulio Tancredi*, «Di Vinezia il .XXIX. di Novembre .M.D.XXXVII.»): «Ecco Antonio Brocardo che mi muore nimico, e io scrivo Sonetti per onor de la sua memoria». I quattro sonetti in morte del Brocardo sono allegati ad ARETINO *Lettere* I 264, pp. 363-366 (*A Monsignor Brevio*, «Di Vinezia il .II. di Decembre .M.D.XXXVII.»), ma ebbero anche diffusione indipendente, entrando nelle antologie liriche di metà Cinquecento.

[2] Pietro Bembo in persona, del resto, sembra averne accreditato il potere micidiale. Vedi la lettera di Benedetto Varchi *Al Divino Signor Pietro Aretino*, «Di Padova a gli IX. d'Ottobre .M.D.XXVI.» (*Lettere all'Aretino* I I 304, p. 293; anche in appendice ad ARETINO *Lettere* I 37, pp. 502-503): «[...] Monsignor Bembo, col quale ieri in barca parlai molto della Signoria vostra, a la quale si raccomanda pur assai, e certo mostra esserle molto affezzionato, e raccontò quando vostra Signoria fece morire il Brocardo [...]». Per ciò che concerne i rapporti fra l'Aretino e il Bembo mi affido a PROCACCIOLI 2002, oltre che – naturalmente – a LARIVAILLE 1997.

circostanze stesse che mossero l'Aretino a scendere in campo contro il Brocardo restano oscure.

È opinione volgare che nel 1531 Antonio Brocardo abbia in qualche modo provocato Pietro Bembo a una disputa sulla poesia, che avrebbe a mano a mano coinvolto altri letterati, tra i quali, appunto, l'Aretino. Fu per primo il Mazzuchelli (collegando incerte fonti alla luce delle sue ricerche sull'Aretino) l'inventore della "provocazione" del Brocardo:

> Noi tuttavia abbiamo fondamento di credere che non solamente il troppo studiare, ma anche una grave afflizione d'animo lo facesse passare all'altra vita. Fioriva in que' tempi cioè nel 1530 in tale credito e tale venerazione il celebre Pietro Bembo in Padova presso a quasi tutti que' Letterati, che essendosi trovato colà uno, siccome narra Lodovico Beccadelli, di patria Veneziano, ma nato d'oscuro luogo, il quale per farsi credito anteponeva se stesso al Bembo, e ne discreditava le Opere dicendo che molti errori in esse poteva mostrare, si tirò in guisa addosso l'odio di tutto quello Studio, e de' Letterati de' luoghi vicini, che deriso d'ogni parte, e motteggiato con Sonetti e versi d'ogni sorte, pieno di confusione, s'infermò, e ne morì di dolore. Questo Soggetto, quantunque non sia stato nominato dal Beccadelli, si è da noi scoperto e dichiarato essere appunto stato il nostro Brocardo, e che Pietro Aretino fu quegli che si diede la gloria d'averlo colle sue Satire mordaci, per difendere il Bembo, fatto morire di passione. Si vuole in fatti che gli venissero rinfacciati tutti i suoi difetti, essendo per sino stato tacciato d'essere Ebreo.[3]

L'Aretino – si aggiunge talvolta – sarebbe stato sollecitato a intervenire dallo stesso Bembo.

In realtà, se ci atteniamo ai pochi documenti certi, è lecito dubitare che i fatti si siano svolti così. Anzi, si può affermare con certezza che tra Bembo e Brocardo una disputa in senso proprio – come quella, per intenderci, *De imitatione*, che interessò nel 1512-1513 Pietro Bembo e Giovan Francesco Pico, con la sua canonica scansione di

[3] MAZZUCHELLI 1758, pp. 2118-2119.

proposte e risposte – non ci sia mai stata. In assenza di argomentate dichiarazioni di quelli che dovrebbero essere i protagonisti, i documenti epistolari e poetici che ci sono pervenuti parlano d'altro. Da questi si dovrà ricominciare.

I documenti epistolari (tutti editi e noti, in verità) si citeranno via via.

Converrà partire da una lettera non datata che Bernardo Tasso scrive da Padova a Giovan Francesco Valerio (o Valier):

> VEDETE, Signor mio Osservandissimo, in che tempesta di nojosi pensieri m'abbia sospinto il vento dell'invidia, o della malignità degli uomini. Il Sonetto della dedicazione della sampogna, ch'io faccio a Pan, non solo ha posto a rumore questo Studio, ma tutta Europa, perché alcuni, volendo interpretarlo non secondo la sincerità della mia intenzione, ma secondo la malizia della loro volontà, hanno detto che sotto il nome di Titiro ho voluto intendere di monsignor Bembo; cosa che, se pur mi fusse caduta nel pensiero, grandissimo biasimo con ragione mi dovrebbe recare. Io ho sempre pensato d'onorarlo; e conosciuto ch'egli era degno d'essere onorato da ciascuno. Ed eziandío che la purità della mia conscienza mi toglia gran parte del dispiacere, tanto però me ne resta, ch'io non posso rasserenar l'oscurità dell'animo mio: e tanto maggiormente, che S. Sig., s'ha lasciato tirare in questa medesima openione, però ch'io l'abbia fatto piuttosto sforzato dal Brocardo, che persuaso dal giudicio mio. Mi doglio non tanto perché egli si dia a credere d'essere stato offeso da me, quanto perché il mondo mi accuserà o per persona di poco giudicio, o di molta malignità. E peggio è, che il Brocardo, alterato per lo Sonetto che s'è pubblicato contra di noi, vorrebbe che la mia piacevole, e delicata Musa, solita di starsi meco or lungo le rive de bel Permesso, or sotto le fresche ombre di Parnasso, le bellezze cantando della Donna mia, tirassi in questo duro campo di battaglia. Ma non piaccia a Dio che io ponga bocca in persona di tanta virtù. Io procurerò di far sì, che egli conosca il suo inganno, e la mia innocenza; e che il mondo sappia che, ancora che nell'altre cose forse m'abbia io potuto ingannare, in conoscere i molti meriti suoi, giammai ingannato mi sono. Ajutatemi voi, e con l'aura delle vostre vive ragioni, e della vostra autorità sgombrate la nebbia che occupa la mente del Brocardo: altrimenti dubito che non faccia cosa indegna di lui. Vivete lieto, e

predicate la mia innocenza; che essendovi io servitore, e amico, sete tenuto di farlo. Di Padova. ec.[4]

Sembra che qui si sia davvero alla fonte della scaramuccia. Che non sarebbe stata scatenata da incaute affermazioni del Brocardo, bensì da un sonetto del Tasso («il Sonetto della dedicazione della sampogna, ch'io faccio a Pan»), compreso nel primo libro degli *Amori* che il Tasso proprio in quei giorni andava pubblicando (la stampa sarà completata soltanto alla fine dell'anno) e che evidentemente già circolava manoscritto. Qui si vuole legger per intero:

Agreste Iddio a cui piu tempi alzaro
I Pastori d'Arcadia, ou'anchor uiue
Il tuo nome honorato, & ne le olive
Scritto, et ne gli olmi, a quai sotto cantaro;
Questa Sampogna al cui soave, et chiaro
Suono, talhora a le dolc'ombre estiue,
Cantar solea ne l'antenoree riue
Titiro fra Pastor famoso, et raro,
Vinse Alcippo cantando; e a te la dona
Appendendola lieto a questo faggio
D'odorati, & bei fior cinto la fronte:
Et grida o Pan, o Pan, sempre sien pronte
Le mie uoci in lodarti; e al nouo maggio
Le corna t'ornerà uerde corona.[5]

E allora lo scandalo, che «non solo ha posto a rumore questo Studio, ma tutta Europa», nasce, a dir del Tasso, dalla maligna interpretazione di un'innocente finzione letteraria, una bucolica gara di canto. Laddove l'identità Alcippo-Brocardo è pacifica e scontata,

[4] B. TASSO *Lettere* 1733, I, pp. 85-86.

[5] Cito dall'*editio princeps*, *Amori* I [126], c. 48*v*; indico fra parentesi quadre il numero d'ordine del componimento, del tutto conforme a quello della moderna edizione di Chiodo e Martignone. La trascrizione è diplomatica. Il motivo della gara poetica tra Titiro ed Alcippo ritorna nei sonetti *Pastor, poi s'auicina il chiaro raggio* ([127], c. 49*r*) e *Se da l'orgolio del gelato uerno* ([129], c. 49*v*).

l'identificazione del Bembo in Titiro sarebbe ingiustificata e maliziosa.

Ma già si è pubblicato un sonetto contro Tasso e Brocardo, che – come si vede – sono fin dall'inizio associati. I due, tuttavia, già rivelano indoli e strategie contrastanti. Fin da questa prima lettera il Brocardo appare «alterato», risentito e pugnace, tanto da pretendere che la «piacevole, e delicata Musa» dell'amico – come colui che risulta il primo offeso – scenda in un «campo di battaglia». Al contrario il Tasso mette subito in campo cautela e diplomazia, guardandosi bene dall'esasperare il conflitto e anzi mandando avanti le più ossequiose proteste di venerazione per il potente e prestigioso Bembo.

E allora il Brocardo avrà fatto da sé? Certo si è che la miccia aveva già dato fuoco alle polveri, come si ricava da un'altra lettera del Tasso, questa volta datata «Di Padova, il giorno XXI di Luglio del XXXI», e indirizzata nientemeno che *Al Molto Mag.^{co} Signor il Signor Pietro Aretino Mio Onorato*:

> Signor Pietro mio onorato, non vorrei che vi credesti che tenesse sì poca memoria di voi, che non avesse fatto quello uffizio qui ch'io devevo prima, con li Signori Abbati Cornari, li quali si dogliono e dolsero meco che avesti tale opinione di loro, e mi risposero liberamente pregandomi ch'io vi scrivesse che non aveano detto tal parole, né le cose vostre meritano che le potessero dire, e che chi le aveva o detto o scritteli mentiva per la gola, et era persona di mala natura, e faceva mal uffizio. E trovarono il Querini, e si dolsero seco in colera. Il quale loro rispose con mille giuramenti che non ne sapea cosa alcuna, e che non ve lo avea né detto né scritto. Il Brocardo similmente, e vi rende certo di non aver fatto tal giudizio, né esser per farlo; anzi dove potrà è disposto a farvi apiacere. Dil Sonetto, al mio ritorno qui avevano ritrovato l'autore e di già rispostoli. Doppoi se ne sono fatti tre o quattro, fra li quali ne fo veduto uno in man del Quirini, il titulo del qual era *Il Brocardo contra Pietro Aretino*, del quale lui non ne vol far altra scusa con voi, per non tenervi di sì poco giudizio che non conosciate se gli è suo. Fra l'altre cose non intende che si voglia dire, e par più tosto sia fatto contra una puttana. Bastivi che tutti sinceramente sono vostri, e io insieme con loro; e quando ver-

ranno a Vinezia vi verranno a vedere. Io ritornarò tosto a salutarvi; in questo mezzo tenete memoria di me.

La faccenda si è già di molto allargata e ingarbugliata. Par di capire che non soltanto l'autore del primo sonetto sarebbe stato identificato e trattato secondo i suoi meriti, ma di sonetti ne sarebbero usciti fuori altri «tre o quattro». Uno addirittura, scritto contro Pietro Aretino, reca il nome del Brocardo, che si affretta a disconoscerlo. Perché sia *contra Pietro Aretino* è ovvio: è chiaro che il "divino" si è già mosso. Ma perché Pietro Aretino ha motivi di risentimento nei riguardi dei «Signori Abbati Cornari»?

Converrà subito precisare che gli abati Cornaro erano tre rampolli della potente e popolosa famiglia veneziana dei Cornaro (o Corner). Sulla loro identità, tuttavia, le fonti che mi sono note discordano alquanto. Il Tasso, che ai «tre Corneli» dedica l'ode *Cada dal puro Cielo*,[6] esalta ai fasti più eccelsi «due Marchi, & uno Andrea» (v. 49). Altrove, invece, trovo un Andrea, abate di San Zeno a Verona (e poi vescovo di Brescia e infine cardinale), un Marco, abate di Vidor nel Trevigiano, e un Francesco, abate di Carrara San Giorgio presso Battaglia nel Padovano, che tenevano casa comune a Padova e vi menavano «magnifica vita».[7] Sotto il mecenatismo degli abati Cornaro si riparavano, fra gli altri, sia il Brocardo che il Tasso. Con il Tasso gli abati avevano da tempo una familiarità[8] che si dovette fare più stretta proprio nell'anno 1531, che egli trascorse in gran parte a Padova. E non è certo un caso che proprio nel 1531 soggiorni nella loro casa anche Francesco Berni (nemico mortale all'Aretino), che – come vedremo – si dice aver avuto qualche parte nella contesa. Non c'è da stupirsi che abbiano speso la loro autorità (quale che fosse) in vantaggio dei loro protetti, suscitando i malumori del "divino". Lo

6 *Amori* I [132], cc. 50*r*-51*r*.

7 Vedi VIRGILI 1881, pp. 244-247, 260-262, 411, 439-440; ma il Virgili erra nel dirli tutti figli del cardinale Francesco Cornaro: cfr. GULLINO 1983, p. 159*b*.

8 Si dice, fra l'altro, che il Tasso fosse figlio di una Cornaro.

conferma una lettera indirizzata all'Aretino stesso dall'ossequioso Giovanni Brevio, «Di Padova XXVII. Agosto del MDXXXI»:

> [...] Una sol cosa mi è spiacciuta in essa [una lettera dell'Aretino che non ci è pervenuta], l'intendere che gli abbati Cornari sparlino di voi; il che per adietro non ho mai saputo. Testimonio me ne sia Iddio; ma forse si guardano da me, come quegli che sanno l'amicizia nostra.[9]

L'Aretino, da parte sua, metteva in moto le sue estese e capillari relazioni, mettendo in opera la sua spregiudicata strategia della blandizia e del ricatto. Per lui a Padova faceva incetta dei versi composti nella circostanza Luigi Quirini. Così, infatti, *Al Molto Mag.^{co} e Vertuoso Suo Signore il Signor Pietro Aretino* il Quirini scriveva «Da Padoa alli XXIII. d'Agosto .MDXXXI.»:

> Molto vertuoso Signor mio, il Magnifico Signor Giovanni Tiepolo l'altro giorno fu qui da me e mi pregò ch'io dovesse mandar a V.S. la copia de quelli sonetti che alli giorni passati sono stati fatti. Io, che per fama della vostra rara vertù vi sono servitore, e al predetto M. Giovanni gli son molto tenuto, ne ho avuto parte, e mandoveli. Vero è che ce ne son de gli altri ancora; vedrò averli e li manderò a V.S. [...].[10]

E ancora in una lettera *Al Molto Magnifico e virtuoso suo Signore il Signor Pietro Aretino*, «Da Padoa lo dì XXIII. di Settembre MDXXXI»:

> [...] La prego ancora [...] si degni senza fallo alcuno mandar quel Sonetto fatto ne la Piva de la quale essa ha fatto menzione ne le sue lettre iscritte a Monsignor Brevio. Rimando gli Sonetti per il Broccardo a V.S. e la ringrazio. Gli altri contra, io gli avevo prestati al Marchese Leonardo Malaspina, il quale è gito a Roma e se gli ha

[9] *Lettere all'Aretino* I I 93, p. 108.

[10] *Lettere all'Aretino* I I 90, p. 105.

> portati. Vedrò quanto più presto potrò di averne copia da cui gli ha, e l'invierò a V.S. [...].[11]

Questo «Sonetto fatto ne la Piva», che il Quirini chiedeva all'Aretino (e che probabilmente era suo) torna a proposito per introdurre una serie di nove sonetti tramandata dal Cod. Marc. It. XI 66 (=6730), che si apre con un sonetto al quale la definizione «Sonetto fatto ne la Piva» si potrebbe accomodare. Fra i documenti poetici questo piccolo *corpus* marciano (che fu già attribuito per intero – scriteriatamente – a Pietro Aretino)[12] ha un rilievo capitale. In esso sembra di poter leggere i primi moti della controversia, alla luce di quanto si evince dalle lettere coeve.

Ne do la trascrizione.[13]

I

Dio capra et hom,[14] dal culo in giù di lana,[15] [c. 329*r*]

[11] *Lettere all'Aretino* I I 91, pp. 105-106.

[12] Per le informazioni sul ms., che non sto qui a descrivere, rimando a CRISTOFARI 1937 e al mio ARETINO *Scritti*. Contestò alcune delle mie conclusioni, a mio parere più con supponenza che con fondamento, PADOAN 1988. *De mortuis nihil*, prescrive il galateo, ma prima o poi bisognerà rispondere. Sulla scriteriata attribuzione di CIAN 1893 (seguito pedissequamente da CRISTOFARI 1937) non ho nulla da aggiungere a quello che già dissi in ARETINO *Scritti*, pp. 21-22 e 34-35.

[13] È superfluo dire che qui non ha luogo un'edizione nel pieno senso della parola, bensì una semplice trascrizione critica. Per facilitare la lettura adotto un regime moderno per divisione delle parole, accenti, apostrofi, interpunzione e altri segni paragrafematici. Sciolgo le abbreviazioni tra parentesi tonde; segno con parentesi quadre le integrazioni e con parentesi acute le espunzioni.

[14] *Dio capra et hom*: l'autore invoca il dio Pan, semicapro; il sonetto è una parodia del sonetto *Agreste Iddio a cui piu tempi alzaro* nel *Libro primo de gli amori* di Bernardo Tasso, che classicamente celebra la vittoria nel canto del pastore Alcippo/Brocardo sul pastore Titiro/(Bembo?); ed è anche uno dei sonetti maggiormente indiziati di paternità aretiniana.

[15] *dal culo in giù di lana*: allude alle villose zampe caprine; *lana*: *GDLI* s.v. 4. 'peluria', e più specificamente LOTTI 1992 s.v. 3. 'peluria del pube' (con riguardo a BURCHIELLO LXXXV 14).

dal culo in sù robba pilosa e schiua,[16]
ti sacro[17] questa bella et nuoua piua,[18]
che non bee uino[19] e pare una campana,[20]
con cui Alcippo[21] l'altra setimana,
qual sa[22] la furfantescha comitiua,[23]

[16] *schiua*: 'schifa', 'schifosa' (*GAVI* s.v. (2): «allotropo di *schifo* aggettivo»).

[17] *sacro*: 'consacro'; il latinismo è d'obbligo nella poesia di derivazione classica (e come tale è frequentato dal Tasso nell'ultima parte del primo libro degli *Amori*), ma non manca un autorevole esempio petrarchesco (*RVF* CCCLVI 57).

[18] *piua*: il più che rustico strumento musicale (al posto della classica *sampogna* che Alcippo consacra a Pan nel sonetto tassesco [v. 5]) accenna alla poesia pastorale coltivata dal Brocardo e dal Tasso, ma nello stesso tempo inaugura una serie pressoché continua di equivoci sessuali; infatti *piva* possiede, nella tradizione erotica, il duplice valore sia di 'genitale maschile' (*GDLI* s.v. 2, *Lessico erotico* 2.1.8, Lotti 1992 s.v. 2, Toscan 1981 *pass*.), sia di 'genitale femminile' (*GDLI* s.v. 2, *Lessico erotico* 3 1 9, Lotti 1992 s.v. 3, Prati 1978 n° 271, Aretino *Sei giornate* 1975 14 2 e 74 14; a cui si può aggiungere *Putta = Piva* di *Nuovo modo* 34 4), contrapponendosi, in tal caso, a *pivo* (che può valere anche 'ragazzo', 'cinedo': cito soltanto il *Nuovo modo* 36 6); Ageno 2000 540 e 562 e Borelli riportano anche le varianti *pivastro*, *pivello* (quest'ultimo ancora in uso, forse, o da poco dismesso); il senso contestuale propende per il primo caso.

[19] *non bee uino*: il *Lessico erotico* 2 13 interpreta *vino* come 'sperma' (citando un passo della *Canzona de' bottai* di Iacopo da Bientina); Toscan 1981 *pass*. contempla una vasta polisemia; in questo caso mi sembra clamante e ineludibile il riferimento alla diffusa antinomia *pane*/*vino* (ricorrente – fra le altre – nelle rime del Berni), con il primo antonimo che richiama il dio Pan, invocato fin dal primo verso, e che implica una predilezione sodomitica, e con il secondo antonimo che indica il sesso secondo natura; *non bee uino*, dunque, vale 'disdegna il sesso femminile' e comporta un'infamante taccia di omosessualità, che le "risposte" si affrettano a smentire o a giustificare.

[20] *pare una campana*: di fronte alla solita dispersione polisemica di Toscan 1981 *ad ind*., il *Lessico erotico* 3 1 9 e Lotti 1992 s.v. mettono giustamente in evidenza il significato primario di 'vagina' (dentro la quale si dimena il *batacchio* o *battaglio*); in questo senso una *piva* che *pare una campana* vale quanto un 'uomo che si atteggia sessualmente a donna', un 'effeminato'.

[21] *Alcippo*: è lo pseudonimo bucolico del Brocardo.

[22] *qual sa*: 'come sa bene'.

Titiro uinse[24] a l'ombra d'una oliua[25]
8 a cantar bestialmente una pauana.[26]
Prèndila adon(que) et p(er)ché lei s'adori
chiama ogni gentil bue[27] dil nouo armento[28]
11 a farle intorno vna hosteria di fiori;[29]
et se gli aduien[30] che 'l nouo heroico vento[31]

[23] *la furfantescha comitiua*: il cenacolo di poeti che si raccoglieva a Padova attorno al Brocardo e che si dilettava, fra l'altro, della lingua furbesca, la lingua dei furfanti.

[24] *Titiro uinse*: vinse Titiro in una gara poetica (il motivo ricorre più volte nel Tasso; cfr. *e.g.* *Amori* I [126], c. 48*v*, vv. 8-9: «Titiro fra Pastor famoso, et raro, / Vinse Alcippo Cantando»).

[25] *oliua*: 'olivo' (femminile come in latino); riprende uno spunto tassesco (come qui in rima): «ne le oliue / Scritto» (vv. 3-4).

[26] *pauana*: danza in voga fra Cinque e Seicento, qui assunta in connotazione spregiativa, non senza – forse – una qualche intenzione allusiva alla patavinità del contesto geografico.

[27] *bue*: nell'accezione più comune la voce significa 'sciocco' (cfr. *GDLI* s.v. 5. 'Persona di mente ottusa; stolido, goffo; ignorante'); ma lo sviluppo del verso successivo impone l'equivoco 'sodomita', previsto da TOSCAN 1981 *ad ind*. e *Lessico erotico* 6 2.

[28] *nouo armento*: lo stesso della *furfantescha comitiua* del v. 6.

[29] *a farle... di fiori*: a un primo livello di senso il contesto impone di attribuire ad *hosteria di fiori* il significato di 'ghirlanda' (*osteria* è genericamente ciò che ospita, che accoglie, quasi fosse un *nido*, un *covile*); ad un secondo livello una *ghirlanda* che si dispone *intorno* alla *piva* è patentemente l'orifizio anulare che ospita, accoglie il membro virile (per l'equivoco *osteria* cfr. TOSCAN 1981 *ad ind*. e *Lessico erotico* 5 3 1 a; LOTTI 1992 s.v. 'organo genitale femminile'); lo spunto è ancora nel sonetto del Tasso, dove Alcippo compare «D'odorati, & bei fior cinto la fronte» (v. 11).

[30] *se gli aduien*(*e*): 'se succede'; *gli* è un tipico soggetto aferetico e pleonastico toscano.

[31] (*i*)*l nouo heroico vento*: credo che si riferisca in prima istanza alla nuova ispirazione poetica caldeggiata dal Brocardo (non senza, forse, un sospetto di presunzione, implicito nell'antica prosapia letteraria di *vento*), che si appoggiava in modo fin troppo palese alla tradizione classica e dunque appariva aulicheggiante e

facia il corpo gonfiar troppo a' pastori,
prèstagliela p(er) calza di argomento.[32]

II

Idio mezo homo e meza bestia e lana,[33]
nome buo(n) da mangiar,[34] figura schiua,
poi che ti è sacra la nouella piua,
astemia et alta più ch'una campana,[35]
co' lei sonerà Alcipo tal pauana
che, più tosto che udirla, o in fosso o in riua
Titiro ess(er) uorebbe et la sua diua,[36]
a far il petrarchesco com' la rana.[37]
Chi li dirà: – Vien cu(m)[38] la piua fuori;
se sei pien d'altro che d'eroyco vento,[39]

pretenziosa (in questo senso va letto *heroico*); va da sé che lo sviluppo del discorso è ben altro.

[32] *calza di argomento*: nel prologo della *Cortigiana* 1525 dell'Aretino l'Istrione dell'Argomento si precipita in scena armato proprio di una *calza di argomento* ovverosia di uno 'strumento da clistere' (*GDLI* s.v. *calza* 5); sarà una coincidenza fortuita?

[33] *Idio... e lana*: è una risposta per le rime al sonetto precedente.

[34] *nome buo(n) da mangiar*(*e*): è ovvia l'anfibologia *Pan*/*pane*.

[35] *astemia... ch'una campana*: si ha l'impressione che il corrispondente non abbia districato il senso del verso di proposta o che – maldestro assai, come appare in tutto il sonetto – si sia limitato a una ricucitura approssimativa; la *piua* è *astemia* perché non *bee uino*; l'aggettivo *alta* sembra riferirsi alle iperboliche dimensioni del membro in erezione (che eccedono quelle di un campanile) e quindi alla virilità del possessore.

[36] *la sua diua*: 'la sua dea', la donna da lui amata; è soggetto, insieme a *Titiro*, di *esser uorebbe*.

[37] *com' la rana*: cantando con il verso melodioso di una rana (ma *rana* può anche assumere il senso equivoco di 'sesso femminile'; cfr. Lotti 1992 s.v. 5).

[38] *cu(m)*: 'con' (latinismo probabilmente soltanto grafico).

ritrouerai a’ suoi buchi magiori.[40]
Piue da dughi,[41] volgresti un armento,[42]
né ti bastan de Titiro gli amori. –
So che me intende d’i furbi il conuento.[43]

III

Dio meza capra et meza forma humana,[44]
questa de Alcippo a te sacrata piua,

[39] *se sei... vento*: nel ms. il verso suona *et sei pien daltro che de royci drento*, che sembra destituito di senso; si azzarda un restauro che ripristina un probabile parallelismo con il sonetto di proposta (I 12).

[40] *ritrouerai... magiori*: i *buchi*, che servono a modulare il suono dello strumento musicale, stanno – ovviamente – per gli orifizi corporali; *a’ suoi buchi*: costruzione datívale del complemento oggetto.

[41] *dughi*: in lingua furbesca *dugo* vale ‘ducato’, con significato estensibile per analogia alle cose tonde (cfr. Ferrero 1996 sotto la voce *ducato*, che rinvia al *Nuovo modo*): qui starebbe per il vulgatissimo *tondo* (‘ano’); ma Toscan 1981, p. 198, interpretando *dugo*/*duco* come un uccello notturno (*chat-huant*), ne fa una metafora del pene; *dughi* in Aretino *Sei giornate* 1975 135 22 (dove la Nanna accenna al «parlar furfantesco») è risolto da Aquilecchia in ‘ducati’ nel *Glossarietto* accluso all’edizione (vedi anche Aquilecchia 1976, pp. 159-161) e potrebbe accennare, in questo caso, a qualche sorta di prestazione sessuale mercenaria; non sarà da tacere – per la facile trasposizione fallica – *Dugo de morfia* = *Ravanello* in *Nuovo modo* 17 23.

[42] *volgresti un armento*: ‘ti ci vorrebbe un armento’, un esercito (di drudi); *volgresti*: in prima lezione *voresti*, espunto mediante sottolineatura e corretto in interlinea con l’aggiunta di *-lg-* e glossato nel margine destro con la scritta *al(ite)r volgresti*; è probabile che il copista attinga la variante da un testimone del sonetto diverso da quello del testo-base, come avviene più volte nel *corpus* aretiniano disperso nel codice (cfr. Aretino *Scritti*, *pass*.).

[43] *d’i furbi il conuento*: lo stesso che la *furfantescha comitiua* di I 6 (la *lingua furba* è il gergo dei malavitosi); *GDLI* s.v. *convento* 4. ‘Ant. Gruppo di persone convenute insieme; compagnia, seguito; assemblea, congresso, convegno. – Anche: moltitudine radunata, folla’; i riscontri autorevoli sembrano essere soprattutto danteschi.

[44] *Dio... humana*: il sonetto è un’ulteriore risposta per le rime al precedente.

che di ber uino, sciocca, è così schiua,
come la lege hebrea fosse hercolana,[45]
poi ch'egli si procacia ⟨et⟩ de sì uana
speme[46] e che uguaglia la salce et l'oliua[47]
et la musa di Titiro alma et diua
prouoca al canto paludosa rana,[48]
rendi, prego, a lui stesso; et, p(er)ché odori
di quel che non gli spiace nel suo arme(n)to,[49]
pria la spruzin di sterco i tuoi pastori.[50]
Rise il buon padre et si mo(n)strò contento
et disse: – Alcipo, ben son questi honori
giusti renduti al tuo folle ardimento.[51] –

[45] *come la lege... hercolana*: spunta la seconda taccia infamante nei confronti del Brocardo: quella di essere ebreo; *hercolana*: 'erculea', dove chiunque può riconoscere la radice che veniva allusa in voci come *Culiseo* o simili; si veda anche la voce *Ercole* in *Lessico erotico* 2 9 (dove, peraltro, la giustificazione dell'equivoco non mi sembra azzeccata); altra ipotesi: un Vincenzo Ercolani era a Padova professore di diritto quando vi studiava il Tasso.

[46] *si procacia... / speme*: 'nutre una così vana speranza'.

[47] *uguaglia la salce et l'oliua*: pretende di mettere alla pari l'infecondo salice e il fruttifero olivo; l'endecasillabo è palesemente corrotto e ipermetro nel ms., che legge *se sales*, non consentendo la sinalefe con la seguente congiunzione *et*; e in verità *sales* ('salice') sarebbe un bella voce vernacolare padana, attestata in uno scritto mantovano del Trecento (cfr. GHINASSI 1965, p. 58); la possibilità di rimediare all'ipermetria mi induce alla toscanizzazione.

[48] *la musa... rana*: una rana della palude sfida al canto la musa nobile e divina di Titiro/Bembo; il ms. al posto di *musa* porta *schusa*, al quale non so trovare un senso.

[49] *p(er)ché odori... nel suo arme(n)to*: torna il motivo dell'omosessualità o – meglio – della bisessualità, del resto tutt'altro che taciuta dal medesimo Tasso (si veda il sonetto *Mentre tra l'ombre al mormorar de l'ora*, *Amori* I [133], c. 51*v*, e qui sotto l'VII 11, favorevole al Brocardo).

[50] *la spruzin di sterco i tuoi pastori*: a guisa di blasfema (sodomitica) benedizione.

[51] *folle ardimento*: quello di attaccare la dottrina linguistica e poetica del Bembo; l'associazione risale a Chiaro Davanzati e Cino da Pistoia (*GAVI* s.v.).

IV

Priapo et Pan fan noto et manifesto[52]
a pastori, a bifolchi et a caprari
che facino nel boscho duo altarj,
ad uno effetto quello, a un altro questo.
Alcipo circunciso[53] in die festo[54]
sarà ne l'uno a suon de piui chiari;
ne l'altro il Tasso, cantando himni rari,[55]
hassi a castrare[56] p(er)ché ei uiua honesto.
Poi sopra un sorbo[57] a lume di facelle,
Moysè chiama(n)do [e] il Coglio(n) Bartholmeo,[58]
sachreransj[59] i testicoli et la pelle,[60]

[52] *Priapo et Pan... manifesto*: l'*incipit* in guisa di bando (che associa il dio agreste Priapo al bucolico Pan, così come fa il Tasso nell'ultima parte del primo degli *Amori*) è formula cara all'Aretino satirico e giocoso: si vedano almeno i sonetti *Sia not'a ogni persona et manifesto* (ARETINO *Scritti* XXV) e *Fa noto et manifesto a tutta gente* (ivi XXVIII); ma è formula vulgata: risale addirittura al primigenio Rustico di Filippo con il sonetto *El Muscia sì fa dicere e bandire*.

[53] *circunciso*: nuova allusione alla presunta appartenenza del Brocardo al popolo ebraico (e si veda il *Moysè* del v. 10).

[54] *in die festo*: 'in giorno festivo' (forma latina ironicamente aulica); cfr. *RVF* CCXXXVIII 6 «il dí festo».

[55] *himni rari*: si allude al marcato classicismo delle sperimentazioni poetiche che si elaboravano in quel tempo a Padova; in *Amori* I nessun componimento è designato come *inno*, ma – com'è risaputo – l'*Ode a l'Aurora* (cc. 47*r*-48*v*) è un'imitazione dell'*Himnus in Auroram* di Marco Antonio Flaminio.

[56] *hassi a castrare*: un brevissimo e grazioso riscontro aretiniano (per i tanti possibili): «Per ciò fatevi castrare, ch'io ve ne supplico» (ARETINO *Lettere* I 274).

[57] *sorbo*: pianta disprezzata per i suoi frutti aspri (già in *Inf*. XV 64-65 i *lazzi sorbi* sono contrapposti al *dolce fico*; e vedi *GAVI* s.v. *sòrbo*), parodizza il classico *faggio* proposto dal Tasso in *Amori* I [127], c. 49*r*; ma si rammenti che le *sorbe* sono anche le 'busse', le 'bastonate'.

[58] *Coglio(n) Bartholmeo*: l'adibizione comica del nome dell'illustre capitano di ventura Bartolomeo Coglioni (*Colleoni* è una variante aulica) è talmente abusata (anche dall'Aretino) che non vale la pena citare riscontri.

[59] *sachreransj*: nel ms. è corretto su *sachrerano*.

tal ch(e) ogni boscharecio semideo[61]
    honorerà le reliquie nouelle
    d'un pastor bergomascho[62] et d'un hebreo.

V

O di color che crucifisser Christo[63]
    et che la nostra fede a gabbo prendi[64]
    et che lodi Epicuro[65] e che riprendi
    e burli chi uòl far del cielo aquisto,[66]
che el buon compagno tuo, che pocho ha uisto,
    che mottegiò sopra ' tuoi crimi horendi,
    vcidesti,[67] crudel, che solo atendi[68]

[60] *la pelle*: il prepuzio di Alcippo.

[61] *boscharecio semideo*: il ms. *borcharacio*, che potrebbe anche celare qualcosa di simile a *porcharecio*; di *semidei* (in accezione spregiativa – come qui – e non) rigurgita la scrittura aretiniana.

[62] *un pastor bergomascho*: il Tasso, che era di famiglia bergamasca (a quel tempo bergamaschi erano per eccellenza i facchini o comunque gli uomini di fatica) e si dilettava di poesia pastorale.

[63] *O di color che crucifisser Christo*: il sonetto è di difficile interpretazione; l'apostrofe d'esordio ('O tu, che sei uno di coloro...'), che ingloba una locuzione proverbiale ricorrente nell'Aretino, si riferisce per il solito al popolo ebraico; dovrebbe, dunque, attagliarsi al Brocardo, ma in tal caso non si riesce a dare un senso alla seconda quartina; se invece, come credo più probabile, si rivolge al Tasso, indicherebbe per metonimia gente empia e crudele, e il sonetto sarebbe stato composto dopo la morte repentina del Brocardo (vedi i vv. 5-7), della quale si imputerebbe autore proprio il Tasso.

[64] *a gabbo prendi*: 'deridi'; autorevoli i riscontri, a cominciare da *Inf*. XXXII 7.

[65] *Epicuro*: il nome del filosofo antico starà per una concezione tutta materialistica e gaudente della vita.

[66] *chi uòl far del cielo aquisto*: il cristiano che con una vita pia vuole conquistare il paradiso.

[67] *che el buon... vcidesti*: l'autore spudorato di questi versi sembra voler attribuire la morte precoce e subitanea del Brocardo (*el buon compagno tuo, che pocho ha uisto*: 'che ha vissuto così poco'; si potrebbe ipotizzare anche una rima imperfetta

far di casa Cornar un Ponte Sisto,[69]
o vasel d'ogni fraude,[70] o pessimo homo,
preso l'altr'ier per ladro, o tra ' pastori
Datol[71] pien di venen, zizania e peste,
che di poeta grande vòi gli onori,
va(n)ne con questo:[72] hor ti polisco e como,
vn'altra uolta ti radrò le creste.[73]

VI

– Pan diuino, si Titiro gli amori
fa cu(m) la nimpha sua[74] lieto et contento,
imita te, che festi a che l'è drento,
con la bella Siringa, a che l'è fuori.[75]

visso 'vissuto') addirittura al Tasso: tutto viene buono al vituperio, anche la più infame calunnia; *buon compagno*: *GDLI* s.v. *compagno* 12. 'Locuz. – *Buon compagno*: buontempone, amico allegro, divertente', ma a me – considerato il contesto – viene da pensare a un parallelo maschile di *buona compagna* ('femmina che concede i suoi favori non per lucro ma per diletto'); non ho idea di che cosa possa significare il v. 6; *crimi*: 'crimini', latinismo di forma nominativale (da *crimen*); correggo così i *crini* del ms.

68 *solo atendi*: 'non ti dai altro pensiero che di...'.

69 *far... un Ponte Sisto*: trasformare la nobile magione della famiglia Cornaro a Padova in un ricetto di malviventi e di prostitute, qual era *Ponte Sisto* a Roma (uno dei miti topografici aretiniani).

70 *o vasel d'ogni fraude*: cfr. *Inf*. XXII 82: «vasel d'ogne froda».

71 *Datol*(*o*): sembrerebbe un nome di persona, a me sconosciuto; volendo banalizzare si potrebbe emendare in *diauol*.

72 *va(n)ne con questo*: basta così, te la cavi con poco.

73 *hor ti polisco... le creste*: per questa volta mi limito a darti una toccatina, un assaggio; la prossima volta ti attaccherò senza pietà; *polisco*: *palisco* nel ms. (inattestato); *como*: 'pettino', 'striglio': duro latinismo autorizzato da *Triumphus Temp*. 16; *radrò*: forma sincopata di *raderò*; per metafora *cresta* assume spesso il valore di 'altezzosa baldanza' (*GDLI* s.v. 15).

74 *la nimpha sua*: la sua bella.

Ma ’l grande Alcippo ogn’hor tra l’herbe e ’ fiori
da Licida[76] riceue l’argomento,[77]
del tuo Priapo al bel[l]’ufficio intento,[78]
8 se le pesche hanno a tòrsi[79] ancho i pastori.
Ardea già Coridone a l’ombra estiua[80]
d’Alessi,[81] tutto di latte et di grana,[82]
11 per darli e non per riceuer la piua.[83] –
Cossì il nouo pastor, cicala e rana,[84]

[75] *festi... l’è fuori*: *fare a che l’è dentro o che l’è fuori* è un gioco puerile che si presta agevolmente come metafora dell’atto sessuale; l’*a che* del v. 3 è emendamento congetturale dell’*ancho* riportato dal ms.; *Siringa* è la ninfa amata – in verità senza successo – da Pan; da lui inseguita, si trasformò in una canna; con canne incerate Pan fabbricò lo strumento musicale a cui pose il nome di siringa (cfr. Ov. *Met*. I 689 sgg., ma prima di lui il carme “figurato” di Teocrito).

[76] *Licida*: ripete il nome del Lycidas di Verg. *Ecl*. IX e compare come amasio di Alcippo nel già citato sonetto del Tasso *Mentre tra l’ombre al mormorar de l’ora* (*Amori* I [133], c. 51*v*). Ma il Brocardo stesso lo nominava nel sonetto *Fra la Savena e ’l Ren* come piacevole alternativa a Mirtilla e nel sonetto *Di pari, Febo* come concorrente (sconfitto) di Marato alla sua predilezione amorosa.

[77] *argomento*: ‘clistere’ (cfr. *supra* I 14); l’equivoco è trasparente.

[78] *del tuo Priapo... intento*: nei *Carmina priapeia* il dio degli orti minaccia spesso i ladri di punirli sodomizzandoli con il suo fallo smisurato, per adempire al suo *ufficio* di guardiano.

[79] *se le pesche hanno a tòrsi*: le *pesche* sono le ‘natiche’ (come ancor oggi le *mele*) e alludono in generale alla sodomia (Toscan 1981 *pass*. e *Lessico erotico* 2 5 2 e 5 4): si veda per eccellenza il *Capitolo delle pesche* del Berni (Berni *Rime* 1985 X); ma la metafora è spesso frequentata anche dall’Aretino, per non dire dei berneschi e della poesia carnascialesca fiorentina; *tòrsi*: ‘prendere’ (implica un ruolo attivo nel rapporto omosessuale, in antitesi a *dare le pesche*); anziché *pesche* il ms. legge *perche*.

[80] *a l’ombra estiua*: in *Amori* I [126], c. 48*v*: «le dolc’ombre estiue».

[81] *Ardea... d’Alessi*: si rievoca l’amore di Coridone per il *formosus puer* Alessi, cantato da Virgilio nella sua seconda egloga.

[82] *tutto di latte et di grana*: dalle carni candide e rosate; *grana*: *GDLI* s.v. Ant. e letter. ‘I corpi secchi di una specie di cocciniglia da cui veniva estratta una tinta di colore carminio; la tinta stessa’.

[83] *per darli... la piua*: giocando un ruolo attivo e non passivo.

cantò l'altr'ier su la fuchina riua,[85]
coronato di hortica et di borana.[86]

VII

Poeti goffi, magri[87] et ignora(n)ti,
parte che sol la patria li fa indegni[88]
da star fra rari et peregrini ingegni,[89]
parte di questo e quel sozzi pedanti,[90]

[84] *cicala e rana*: cantore sgraziato e indisponente (ma *cicala* – come già *rana* – può valere ancor oggi 'sesso femminile'); *GDLI* s.v. *cicala* 2 cita *Arcadia* IX 130-133 («Corri, cicala, in quel palustre limo, / e rappella a cantar di rana in rana, / che fra la schiera sarai forse il primo»), che sembra ben appropriato al contesto.

[85] *fuchina riua*: forse l'attributo va convertito in *fachina*, in spregio dei *facchini* bergamaschi, o forse – più banalmente – nel petrarchesco *fiorita* (cfr. *RVF* CCXXVI 13 e CCLXXIX 4 e *Amori* I [104], v. 4: «Sedea ne la fiorita e verde riva»); considerata l'ambientazione, è probabile che si tratti della sponda del Brenta o del Bacchiglione; in ogni caso la *fuchina riua* si contrappone alle «Antenoree riue» che fanno scena alla parte finale di *Amori* I; per conservare *fuchina* e dare un senso al testo bisognerebbe riccorrere a una metafora connessa con la radice *fuco*: *GDLI* s.v. 2. 'Materia colorante in rosso che gli antichi ricavavano da una specie di alga marina', ivi 3. Figur. 'Finzione, falsa apparenza; affettazione, ampollosità, magniloquenza' e assegnare all'aggettivo un significato affine a *fucato*: *GDLI* s.v. 2. Figur. 'Falso, finto, mascherato'.

[86] *coronato... di borana*: l'ortica e la borragine sono dei vegetali alquanto impropri per incoronare poeti e altri ragguardevoli personaggi (fra gli infiniti riscontri possibili basta l'autorità di *RVF* CCCXXV 22: «coronati d'alloro»); è un *tópos* nella letteratura comica del tempo in versi e in prosa, ma in questo caso stravolge un luogo specifico del Tasso; Alcippo, infatti, canta dopo aver «d'honorata fronda / Fatto corona a le sue dotte chiome» (*Amori* I [130], c. 49*v*, vv. 12-13).

[87] *magri*: senza sugo (*GDLI* s.v. 15. 'Che manca di fantasia, d'invenzione, di vivacità, di vigore, di ispirazione...')

[88] *sol la patria li fa indegni*: basta l'origine a squalificarli senza rimedio; è forse da riferire alla nascita *bergomascha* (IV 14) del Tasso.

[89] *peregrini ingegni*: nell'omaggio al Brocardo di *Amori* I [146], c. 56*r*, il Tasso ne esalta appunto l'«ingegno [...] pellegrino» (vv. 1-2).

[90] *pedanti*: 'pedagoghi', 'maestrucoli'.

chi richi indegnamente e chi furfanti, [c. 330*r*]
chi cortegiani et pezo poi che legni,[91]
chi d'un ventracio[92] et non di aloro degni,
8 porci, centauri,[93] boui[94] et elephanti,
el Brocardo mi giura che sì Dio[95]
lieto lo facia a la sua do(n)na in bracio
11 et lieto adempia cho e putti il disio,[96]
che tutti men ui stima che 'l culacio
d'un, ch'io non uoglio dir,[97] morboso[98] et rio,
14 vechio bardascia,[99] infame e fatarciacio;[100]
né cura il uostro impacio:[101]
ponete, inerti, pur sciochezze fuori,[102]

[91] *pezo poi che legni*: 'più duri e inanimati del legno' (*GDLI* s.v. *legno* 14. 'Figur. e per iperb. [...] indica mancanza di sensibilità, di intelligenza o di prontezza nel capire, cocciutaggine [...]'); la fonesi *pezo* ('peggio') è propria dell'area dialettale basso-padana.

[92] *un ventracio*: 'una trippa puzzolente', per indicare una materia ignobile contrapposta al trionfale alloro; ma sospetto una corruzione del testo che abbia alle spalle una voce affine al toscano *vetrice*/*vetricia* (di difficile assimilazione per un copista veneto), che riproporrebbe l'antitesi tutta vegetale *salice* (appunto *vetrice* o *vinco*) / *olivo* di III 6 e il motivo delle ignobili corone di VI 14.

[93] *centauri*: il centauro è classico simbolo della violenza ferina.

[94] *boui*: nel ms. è preceduto da un *Et* cassato con due tratti orizzontali.

[95] *Dio*: la *D*- è sovrapposta su qualcosa di illeggibile (*rio*?).

[96] *lieto... il disio*: l'autore di questi versi non esclude affatto piaceri sessuali poco ortodossi, assai diffusi – peraltro – in quell'epoca ed ammessi senza troppe reticenze; *adempire il disio* è già in *Par*. XXII 26 e *Decam*. II II 39.

[97] *un, ch'io non uoglio dir*(*e*): credo proprio che sia l'Aretino.

[98] *morboso*: 'depravato', 'perverso' (*GDLI* s.v. 6).

[99] *bardascia*: o *bardassa* ('bagascia') si applicava abitualmente anche al sesso maschile (cfr. *GDLI* s.v. 1).

[100] *fatarciacio*: non so che significhi (se la lezione è corretta: potrebbe trattarsi di un *satiraccio* o *furfantaccio* o di qualcosa di simile).

[101] *il uostro impacio*: l'impaccio che credete di recargli con i vostri versi vituperosi o anche – genericamente – 'avere a che fare con voi'.

ch'ei si conoscie et suo degni magiori;[103]
et poscia che i migliori
poeti[104] tacion, non risponderebbe,
che troppo honor a uoi, scempi,[105] farebbe.
Ma forse esser potrebbe
che un giorno a la gentil uostra proposta
facesse altro che uersi la risposta.

VIII

– Agreste Pan,[106] questo giouenco rosso,
delicie[107] de l'irsuto suo pastore,
et un nero agnelletto, ch(e) è il magiore
di tre c[...][108] suoj et è il più[109] grosso,
et vn capreto biancho, il qual da Mosso[110]
misso,[111] che gode de Nisa[112] l'amore,
perché il mio hirco,[113] de la gregge fuore,
adulterò[114] suo capre, hoggi ho riscosso,[115]

[102] *ponete... fuori*: date fuori tutti gli sciocchi versi che volete; *inerti*: così legge il ms. e l'agevole emendamento *inepti/inetti* rischia di risultare banalizzante.

[103] *ei si conoscie... magiori*: si sa bene chi egli sia e chi siano i suoi nobili antenati (i suoi *maiores*; si ricordi almeno *Inf.* X 42: «Chi fuor li maggior tui?»); si osservi il possessivo *suo* indeclinabile.

[104] *i migliori / poeti*: si dovrà pensare in primo luogo al Bembo.

[105] *scempi*: 'scimuniti'.

[106] *Agreste Pan*: l'invocazione sembra in bocca al Brocardo.

[107] *delicie*: plurale come il corrispettivo latino *deliciae*, *plurale tantum*.

[108] *c*[...]: il copista lascia in bianco la parola subito dopo l'iniziale (si può ipotizzare *castroni*, *cozzoni* o simili).

[109] *più*: il ms. *piuj*, di dubbia lettura.

[110] *Mosso*: è il Mopso della tradizione virgiliana e sannazariana.

[111] *misso*: 'inviato' (latinismo che crea un bisticcio di gusto discutibile).

[112] *Nisa*: l'amata di Mopso in VERG. *Ecl.* VIII 19 e 26.

[113] *hirco*: 'capro' (*hircus*); un «hirco bianco» Alcippo sacrifica a Bacco in *Amori* I [144], c. 55*v*.

macto[116] dinanzi a li tuoi sacri altari,
madidi anchor dil sangue circonciso,[117]
11 aciò ch'io uincha[118] Titiro e ' caprari. –
Pan gli aceptò, poi cu(m) faceto riso,
per mostrar ch'egli e Titir non son pari,
14 apresentògli un orinal al uiso.[119]

IX

Deh, riuerendi miei signori abbati,[120]
io sento di uoi far tanti rumori[121]
per tutta la cità drento et difuori,
4 ch'io temo che non siate lapidati.
L'un va gridando: – Il Tasso ha buggierati[122]
tutt'e tre li Cornari monsignori,

[114] *adulterò*: fecondò all'insaputa del proprietario del gregge (cfr. *GDLI* s.v. 2).

[115] *ho riscosso*: 'ho riscattato' (*GDLI* s.v. 19).

[116] *macto*: 'sacrifico' (pretto latinismo).

[117] *circonciso*: si insinua di nuovo la calunnia circa l'etnia ebraica del Brocardo.

[118] *uincha*: nell'agone poetico.

[119] *apresentògli un orinal al uiso*: gli scaraventò in faccia il contenuto di un orinale: colpo di coda tutt'altro che disprezzabile (e gesto comico che compare più di una volta nell'Aretino); il pronome *egli* del v. 13 si presume che si riferisca all'orante, considerato che una parità tra Pan e Titiro non è neppure immaginabile.

[120] *Deh... abbati*: il sonetto, che si interrompe all'inizio delle terzine, lasciando spazio bianco sufficiente ad esemplarlo tutto, è già stato trascritto da me in ARETINO *Scritti*, p. 33, n. 16, con l'ipotesi di attribuzione a Francesco Berni (che non sto qui a ripetere); non appartiene apertamente alla polemica, ma è certamente coevo e contiguo, collocandosi nello stesso ambiente (Padova) e coinvolgendo il Tasso e i tre abati Cornaro (si ricordi «solo atendi / far di casa Cornar un Ponte Sisto» di V 7-8); i *signori abbati* sono gli stessi a cui è indirizzato il capitolo *Signori abbati miei, se si può dire* del Berni (BERNI *Rime* 1985 XLVIII [marzo 1531]) e gli stessi a cui si è fatto cenno più sopra, scorrendo i documenti; nel ms. la *D* ad inizio di verso è stata trasformata in un'immagine fallica.

[121] *rumori*: è il latino *rumores*, 'chiacchiere'.

[122] *ha buggierati*: 'ha inculato' (*GDLI* s.v. 1).

che mai non gli fariano tanti honori
per quatro versi inculti e mal limati. –
L'altro [...]

Qualche nota attributiva.

Come si è letto nell'epistola tassesca del 21 luglio 1531, di sonetti «ne fo veduto uno in man del Quirini, il titulo del qual era *Il Brocardo contra Pietro Aretino*». Non si può dare credito pieno all'immediato disconoscimento del Brocardo, che può essere misura politica ed opportunistica; sta di fatto che il sonetto non si è identificato. Al Brocardo sono attribuiti con qualche cautela da Rodolfo Renier i due «oscurissimi» sonetti gergali in vituperio di Pietro Aretino *La ludovica calca, vil baccone* e *Pietro Aretin, che la tua serpentina*, trascritti dal cod. Campori 425 della Biblioteca Estense.[123] A me sembra che, mentre non se ne può discutere l'intenzione antiaretiniana, la specifica pertinenza alle vicende del 1531 sia indimostrabile.

Dei sonetti marciani conosco appena due altre attestazioni, tutt'e due del sonetto IV (*Priapo et Pan fan noto et manifesto*), nel cod. Barber. XLIV 161, c. 5*r*, e nel cod. Magl. XII 7 313 (= II VIII 38), c. 2*r*, entrambe con attribuzione al Bembo.[124] Dell'attribuzione dubitava già Vittorio Cian.[125] Se il sonetto fosse del Bembo, sarebbe davvero un *unicum*. Circa l'attribuzione di alcuno di questi sonetti a Cola Bruno, "creato" del Bembo, che circolò a Venezia qualche anno dopo, conviene leggere ancora l'Aretino:

[123] Renier 1910, p. 18; vedi anche Vandini 1886, p. 151.

[124] Vedi Cian 1893, p. CCLII, n. 191. Il Cian trascrive il sonetto magliabechiano e dà le varianti principali del barberiniano. Non ripeto.

[125] «Si tratta forse di una falsa attribuzione a lui d'un componimento dovuto alla priapesca fantasia d'un altro Pietro, l'Aretino» (Cian 1893, p. CXXIV). Ma poco oltre rettifica: «come principale interessato nella polemica satirica onde questo sonetto trasse origine, io credo [Pietro Bembo] abbia collaborato realmente con il suo alleato difensore» (ivi, p. CCLIII). A una simile collaborazione crederemo quando toccheremo con mano.

> [...] Ah, ah, ah, sapete bene voi di ciò che adesso mi rido? Di quei balordi che mettano pegni in vociferare che i sonetti contra il Broccardo non son mia fattura, ma di M. Cola del Bembo, e pur si sa che sino a i maligni Poeti inimitabile in sí arguto stile mi tengono. Vivo saria il morto Antonio, se l'uomo che mai ci pensò gli avesse in Padova scritti, avenga che pane e uva, e non tosco e assenzio, gli ritornavano al gusto.[126]

Mi sembra invece probabile l'attribuzione all'Aretino del primo della serie (*Dio capra et hom, dal culo in giù di lana*), non fosse che per il riscontro di «quel Sonetto fatto ne la Piva» che il Quirini chiede proprio all'Aretino. Diffusi tratti d'invenzione poetica che rispecchiano modalità della scrittura aretiniana e a volte autentici *tic* espressivi (nel commento sono stato intenzionalmente parco nelle citazioni) si riscontrano nei sonetti primo, quarto (*Priapo et Pan fan noto et manifesto*), sesto (*Pan diuino, si Titiro gli amori*) e – almeno per il veleno nella coda – ottavo (*Agreste Pan, questo giouenco rosso*). Mi pare che non si possa dire di più.

Qualche anno fa ipotizzai che l'ultimo (dimidiato) sonetto potesse attribuirsi a Francesco Berni. Infatti l'apostrofe di apertura agli abati Cornaro (*Deh, riuerendi miei signori abbati*) risulta quasi parallela all'*incipit* del capitolo bernesco *Signori abbati miei, se si può dire* (del marzo 1531).[127] Del resto è noto che nel 1531 il Berni fu per qualche tempo a Padova, forse meditando di abbandonare il servizio presso il vescovo di Verona Giovan Matteo Giberti e di accasarsi proprio con gli abati Cornaro, nei confronti dei quali il capitolo non cela una funzione di scoperta *captatio benevolentiae*. La cosa non ebbe seguito; forse proprio il risentimento per l'insuccesso giustifica l'attacco a Bernardo Tasso, rivale più fortunato.

[126] ARETINO *Lettere* VI 216, *Al Giustiniano di Candia*, «Di Genaio in Venezia .MDLIII.».

[127] Ma il riscontro potrebbe essere letto anche in chiave parodistica.

Per converso non si può tacere l'alto encomio del Brocardo che il Berni inserì nell'esordio del tredicesimo canto del suo rifacimento dell'*Orlando innamorato*, che sarà bene rileggere:

> [...]
> Come vedrete nell'istoria appresso,
> Se scriver tanto ben mi fia concesso,
> 4
> Se le mie rozze e mal composte rime,
> Se l'umil canto mio ne sarà degno;
> Ché salire a sì alte eccelse cime,
> A dire il ver, non è mortal disegno:
> Opra sola saría di quel sublime,
> Di quello egregio, raro, unico ingegno
> A cui le Muse di toschi paesi
> Son state sì benigne e sì cortesi:
> 5
> A cui que' tre che tu, Fiorenza, onori,
> Eterni lumi della lingua nostra,
> Quanto siano obbligati e debitori,
> Per le fatiche sue chiaro si mostra,
> Per gli immortal lodati suoi sudori;
> Onde ben par con lor sovente giostra,
> E non so che divin vi si discerne
> Fuor delle stampe ordinarie moderne.
> 6
> Opra degna saría, quanto più guardo,
> Subbietto accomodato al vostro stile,
> Antonio, signor mio, dotto Broccardo,
> Spirito generoso, almo, gentile,
> Che come a voi non è (né son bugiardo)
> Nel servir degli amici altro simile,
> Convien a voi d'amor, di fede tempio,
> Scriver ben d'amicizia un raro esempio.
> 7
> A voi, che se Prasildo descriveste,
> O quel che del cor suo fu sì cortese,
> In ambedui voi stesso esprimereste,

La virtù vostra in lor fora palese:
Ma le Leggi, a cui già tutto vi déste,
Vi chiamano a Venezia ad alte imprese:
Dure leggi (dirò); ché il vostro ingegno
Di starsi con le Muse era più degno.[128]

Il buon vecchio Antonio Virgili volle ravvisare in queste ottave un intervento pacificatore nella contesa del 1531, credendo di riconoscere nel «sublime [...] egregio, raro, unico ingegno» di IV 5-6 appunto l'affermato Pietro Bembo, che il Berni (spacciato per uomo fin troppo dabbene) avrebbe voluto riconciliare col nominato Brocardo.[129] In realtà il testo non autorizza a credergli: qui il Bembo non c'è proprio. L'argomento che il Brocardo fosse troppo giovane e oscuro per meritare elogi così impegnativi non monta nulla: le profferte encomiastiche dell'epoca conoscevano iperboli ben altrimenti ardite. Tutti gli elogi sono per lui. E nulla costringe a riferire questi versi alla contesa; forse la sola congruenza delle circostanze può indurre ad accostarli alla data del 1531 e forse ancora in chiave di *captatio benevolentiae* nei confronti dell'intellettuale più brillante del circolo padovano dei Cornaro.

La conclusione della vicenda è nota. Il Brocardo venne meno fra il 27 e il 28 agosto 1531.[130] Se ne attribuì subito la causa a un accesso di «maninconia» o – come disse il Mazzuchelli – di «passione». Così il Brevio – per non perdere l'occasione di schierarsi subito con il vincitore – scriveva in una lettera *Al molto Magnifico mio onorandissimo il Signor Messer Pietro Aretino*, «Di Padova XXVIIII Agosto del MDXXXI»:

[128] Cito – per mia comodità e per altrui edificazione – da *Le 'interpolazioni d'autore' nell'"Orlando innamorato" rifatto da Francesco Berni. Ipotesi di un ipertesto*, di Marzia Taddei, nella Banca Dati Telematica "Nuovo Rinascimento" [http://www.nuovorinascimento.org].

[129] Vedi VIRGILI 1881, pp. 234 sgg.

[130] Vedi SALETTI 1996, p. 409.

Signor Messer Pietro, a la vostra amorevolissima littera avuta questa mattina, farò breve risposta, e dico che potrebbe esser che per lo inanzi qualch'uno si emendasse, e accorgesse dell'error suo; e certo se quel poverino del Broccardo vivea, mi dava il core di ridurlo (perciò ch'egli molto mi credeva) e condurlo da Monsignor Bembo, e far che per l'avenire egli l'avesse avuto in quella riverenza che meritano le sue rare condizioni. Ma la Fortuna non ha voluto, pazienza. Io de la morte sua ho sentito e sento dispiacer infinito; il medesimo interviene al Bembo, e io ne posso far fede. La morte sua, per giudizio de la maggior parte, è causata dal fastidio postosi de li Sonetti scrittili contra; e io ne posso far fede, perché due giorni prima ch'egli si mettesse al Letto, si sfogò molto meco, cercando di purgarsi de le obiezzioni fattegli, massimamente de l'esser Ebreo. E così Dio m'aiuti, come pronosticai ne l'animo mio la morte sua. Or siam qui; attendiamo a viver noi, e io per me prego Iddio che mi guardi da l'ira vostra, che ancor molti gli abbino scritto contra, estimo che gli Sonetti vostri, come più penetrevoli, l'abbino traffitto sin al vivo. Onde concludo che chi non v'ama per la virtù, e non teme per la forza, abbia poco giudizio [...].[131]

Col Brevio (e col pubblico) l'Aretino volle fare pompa di magnanimità, non senza ribadire il senso delle sue prestigiose alleanze:

E perché la carta scrittami da voi parla della maninconia che tutto trafitto vi condusse il Brocardo in casa, onde gli auguraste quel che gli intervenne, me è paruto de farvi rivedere i Sonetti con cui mi dolsi di quella morte che egli stesso si seppe procacciare ne l'offendere il divinissimo Bembo, il nome del quale è sacro al Tempio de l'Eternità. Per ciò la fama di secolo in secolo lo mostrarà come reliquia de la Gloria.[132]

Allegava, come si è detto fin dall'inizio, quattro sonetti di ordinaria retorica. Se quattro sono i sonetti – per così dire – "riparatori",

[131] *Lettere all'Aretino* I I 94, pp. 108-109.

[132] Lettera *A Monsignor Brevio*, «Di Vinezia il .II. di Decembre .M.D.XXXVII.» (ARETINO *Lettere* I 264, p. 363).

verrebbe voglia di credere che quattro siano stati i sonetti vituperosi. Il numero non dispiace. Ma ciò sia detto per un verbigrazia.

Queste sono le circostanze che mi sono note. Resta il fatto che un messaggio poetico,[133] ben altrimenti scandaloso che per qualche contestabile allusione, usciva indenne dalla contesa e alla fine del 1531 (a un anno di distanza dalla pubblicazione delle *Rime* del Bembo) si pubblicava per le stampe nel primo libro degli *Amori*, che il Tasso, con tutte le sue cautele, si guardò bene dal ritirare. Quel messaggio era nel nome del Brocardo.

[133] Verrebbe voglia di dire un "manifesto".

PARALIPOMENI
DELLA "DISPUTA BEMBO-BROCARDO"

Qualche anno fa mi capitò di editare una serie di sonetti vituperosi pertinenti alla “disputa Bembo-Brocardo” compresi nel Cod. Marc. It. XI 66 (=6730)[1]. Di recente, scorrendo la versione elettronica della *Rime* del Brocardo, della quale la *Biblioteca Italiana* (*BIT*) attribuisce le cure a C[aterina] Saletti con la data del 2005, senza fare alcun riferimento a fonti o edizioni cartacee, mi è saltato agli occhi, proprio in coda al testo, con il numero d’ordine 47, il sonetto che trascrivo con qualche minimo ritocco (per uniformare lo stile delle citazioni):

> Dio capra e uomo e lana e corne, e voi,
>   nove intatte sorelle oneste e dive,
>   che mai di grazie vi mostrasti schive,
>   deh, venitene a star un po’ con noi!
> Vi chiama Alcippo, Alcippo che, di poi
>   ch’a bocca poste s’ha le vostre pive,
>   risuonan tute l’antenoree rive,
>   e Titiro si sta a pascer boi.
> Datemi un sì bel stil e tanta lena
>   ch’io possi abbatter qui questa puttana
>   e cacciarti nel cul quel ziccolone.
> Io dico a te, di lodovica vena,
>   d’amaro ragionar, lingua roffiana,
>   e cerre e seste zucca di melone.

Non c’è alcun dubbio che il sonetto appartenga alla fiorita sequela di oltraggi poetici che i belligeranti della *querelle* si scambiarono nel corso del 1531. Qualche problema solleva l’attribuzione al Bro-

1 ROMEI 2005. A questo saggio rimando sia per il complesso delle informazioni (che sarebbe troppo lungo e sicuramente inutile riproporre) sia per la bibliografia pregressa.

cardo, che l'assetto testuale della *BIT* sembra dare per scontato, senza peraltro – ripeto – indicare la fonte del testo. Il quale non compare nella stampa "canonica" (ed unica) delle rime del Brocardo[2], né in quella edizioncina che Domenico Vitaliani allestì nel 1902 in appendice alla sua monografia brocardiana[3].

Ma sarà meglio (a beneficio del lettore e mio) procedere con ordine, riassumendo i dati principali della questione quali si sono delineati nella mia precedente ricognizione dei testi.

Una disputa Bembo-Brocardo non è mai esistita, nel senso che i due presunti protagonisti – che si sappia – non si sono mai affrontati direttamente. Sulla base dei documenti noti, sembra che il putiferio sia nato da un sonetto pastorale che Bernardo Tasso inserì nel suo primo libro degli *Amori*, che converrà rileggere.

Agreste iddio, a cui più tempi alzaro
  i pastori d'Arcadia, ov'ancor vive
  il tuo nome onorato, e ne le olive
  scritto e negli olmi a' quai sotto cantaro,
questa sampogna, al cui soave e chiaro
  suono talora a le dolc[i] ombre estive
  cantar solea ne l'antenoree rive
  Titiro, fra ' pastor famoso e raro,
vinse Alcippo cantando; e a te la dona,
  appendendola lieto a questo faggio,
  d'odorati e bei fior cinto la fronte;
e grida: – O Pan, o Pan, sempre sien pronte
  le mie voci in lodarti; e al novo maggio

2 *Rime del Brocardo et d'altri authori* [raccolte da Francesco Amadi]. Colophon: *Stampate in Venetia, 1538. Il mese di decembre*.

3 VITALIANI 1902. Non sono mai riuscito a vedere la monografia della quale ho trovato soltanto questa sommaria indicazione bibliografica: C. Miani, *Una contesa letteraria del Cinquecento: Bembo e Brocardo*, Sassari 1904 (non compare neppure nell'OPAC dell'SBN).

le corna t’ornerà verde corona. –[4]

Era pacifica l’identificazione di Alcippo con il Brocardo; i lettori della parte ostile ravvisarono in Titiro, «famoso e raro», ma sconfitto nella gara poetica, l’illustre Pietro Bembo, che in effetti si era attribuito – come tanti altri, tuttavia – lo pseudonimo virgiliano: di qui la denuncia di sconsiderata impudenza a carico del Tasso e del Brocardo. Questi si affrettarono a smentire l’interpretazione, ma ormai il danno era fatto. Si dice che il Bembo medesimo se ne risentisse e invocasse l’intervento vendicatore di un professionista del vituperio qual era Pietro Aretino. Chissà se è vero. In ogni caso l’Aretino rovesciò sui malcapitati uno o più sonetti obbrobriosi (probabilmente quattro, identificabili per congettura all’interno del *corpus* marciano), ai quali la parte avversa non mancò di rispondere a tono. La faccenda andò avanti per qualche mese nell’estate del 1531, fino alla nota conclusione: il Brocardo venne meno fra il 27 e il 28 agosto 1531[5]. Giovanni Brevio attribuì la causa della morte al «fastidio postosi de li sonetti scrittili contra»[6]. L’Aretino, pur componendo altri quattro sonetti di onoranza funebre, non mancò di menare vanto di aver ammazzato il Brocardo con i suoi versi.

Il sonetto della *BIT* risulta con evidenza una risposta (ma non per le rime) al primo dei sonetti del *corpus* marciano, di pertinenza aretiniana assai probabile, che qui trascrivo.

Dio capra ed om, dal culo in giù di lana,
dal culo in sù robba pilosa e schiva,
ti sacro questa bella e nuova piva,

[4] Cito dall’*editio princeps*, B. TASSO *Amori* I. Il motivo della gara poetica tra Titiro ed Alcippo ritorna nei sonetti *Pastor, poi s’auicina il chiaro raggio* ([127], c. 49*r*) e *Se da l’orgoglio del gelato uerno* ([129], c. 49*v*).

[5] Vedi SALETTI 1996, p. 409.

[6] «La morte sua, per giudizio de la maggior parte, è causata dal fastidio postosi de li Sonetti scrittili contra; e io ne posso far fede, perché due giorni prima ch’egli si mettesse al Letto, si sfogò molto meco» (*Lettere all’Aretino* I I, pp. 108-109).

che non bee vino e pare una campana,
con cui Alcippo l’altra setimana,
qual sa la furfantesca comitiva,
Titiro vinse a l’ombra d’una oliva
a cantar bestialmente una pavana.
Prèndila adonque e perché lei s’adori
chiama ogni gentil bue dil novo armento
a farle intorno una osteria di fiori;
e se gli avvien che ’l novo eroico vento
facia il corpo gonfiar troppo a’ pastori,
prèstagliela per calza di argomento.

Basterebbe il ricalco quasi perfetto del primo emistichio dell'*incipit* (*Dio capra ed om* / *Dio capra e uomo*) a dimostrarlo, con la convocazione parallela dei protagonisti *Alcippo*/*Titiro* nella seconda quartina; ma si può portare a ulteriore conferma la ritorsione del motivo della *piva*/*pive* e del *bue*/*boi*. In più il sonetto di parte brocardiana sembra ritornare in qualche modo alla scaturigine della *querelle*, riesumando le «antenoree rive» (ovvero le rive del Brenta o del Bacchiglione, che costeggiano la città fondata da Antenore) che già comparivano – nella stessa posizione – nel sonetto tassiano degli *Amori* (v. 7).

Circa la partenità brocardiana del sonetto, gioverà ricordare che fin dal nascere della questione il Tasso e il Brocardo rivelano temperamenti e impulsi diversi se non opposti. Mentre il primo mostra subito una propensione alla prudenza e alla diplomazia e anzi dichiara apertamente la sua avversione a esporsi in scontri spericolati, cercando di sopire e di parlamentare (fin troppo sommessamente), il secondo, al contrario, si mostra così «alterato» per l’oltraggiosa provocazione da far temere che possa trascendere a fare «cosa indegna di lui»[7]. Che qualche cosa facesse è probabile. Si dovranno almeno ricordare i due «oscurissimi» sonetti gergali in vituperio di Pietro Are-

[7] Così si legge in una conciliante missiva (purtroppo senza data) di Bernardo Tasso a Giovan Francesco Valerio (B. TASSO *Lettere*, pp. 85-86).

tino *La ludovica calca, vil baccone* e *Pietro Aretin, che la tua serpentina*, trascritti da Rodolfo Renier dal cod. Campori 425 della Biblioteca Estense[8]. La loro pertinenza al contesto della polemica è tutt’altro che certa, anche per le oggettive difficoltà esegetiche che imbrogliano la lettura, tuttavia non si potrà non rimarcare la coincidenza dell’epiteto gergale *ludovica*/*lodovica* tanto nell’*incipit* di uno di questi sonetti quanto al v. 12 del sonetto di cui si fa discorso.

Ma si può dire di più. Si può citare un documento che sembra attagliarsi esattamente alla circostanza di questo sonetto. Si tratta di una lettera di Bernardo Tasso datata «Di Padova, il giorno XXI di Luglio del XXXI», e indirizzata nientemeno che *Al Molto Mag.^{co} Signor il Signor Pietro Aretino Mio Onorato*:

> Signor Pietro mio onorato, non vorrei che vi credesti che tenesse sì poca memoria di voi, che non avesse fatto quello uffizio qui ch’io devevo prima, con li Signori Abbati Cornari, li quali si dogliono e dolsero meco che avesti tale opinione di loro, e mi risposero liberamente pregandomi ch’io vi scrivesse che non aveano detto tal parole, né le cose vostre meritano che le potessero dire, e che chi le aveva o detto o scritteli mentiva per la gola, et era persona di mala natura, e faceva mal uffizio. E trovarono il Querini, e si dolsero seco in colera. Il quale loro rispose con mille giuramenti che non ne sapea cosa alcuna, e che non ve lo avea né detto né scritto. Il Brocardo similmente, e vi rende certo di non aver fatto tal giudizio, né esser per farlo; anzi dove potrà è disposto a farvi apiacere. Dil Sonetto, al mio ritorno qui avevano ritrovato l’autore e di già rispostoli. Doppoi se ne sono fatti tre o quattro, fra li quali ne fo veduto uno in man del Quirini, il titulo del qual era *Il Brocardo contra Pietro Aretino*, del quale lui non ne vol far altra scusa con voi, per non tenervi di sì poco giudizio che non conosciate se gli è suo. Fra l’altre cose non intende che si voglia dire, e par più tosto sia fatto contra una puttana. Bastivi che tutti sinceramente sono vostri, e io insieme con loro; e quando verranno a Vinezia vi verranno a vedere. Io ritornarò tosto a salutarvi; in questo mezzo tenete memoria di me.

[8] RENIER 1910, p. 18; vedi anche VANDINI 1886, p. 151.

Qualche piccola precisazione non sarà fuori luogo.

I «Signori Abbati Cornari» qui menzionati sono tre personaggi della illustre famiglia veneziana dei Cornaro (o Corner), che, insigniti tutt'e tre di una prebenda abbaziale, nel 1531 avevano casa in comune a Padova e raccoglievano attorno a sé un circolo culturale nel quale proprio il Tasso e il Brocardo avevano un ruolo d'eccellenza. Devono aver avuto una qualche parte nella disputa, ovviamemente non favorevole all'Aretino, che non siamo in grado di precisare.

Ma c'interessa soprattutto questo sonetto intitolato *Il Brocardo contra Pietro Aretino* che è in possesso di Luigi Quirini (attivo corrispondente padovano dell'Aretino in questo frangente) e che «par [...] sia fatto contra una puttana». Sembra proprio il nostro sonetto, nel quale al v. 10 irrompe l'epiteto ingiurioso «questa puttana» e che ha nelle terzine uno sviluppo alquanto oscuro. Che il Tasso metta in dubbio l'orientamento antiaretiniano di questi versi, valendosi pretestuosamente delle ambiguità del testo, rientra nella sua politica di prudente mascheramento e non c'è da credergli più del ragionevole. Il disconoscimento della paternità del testo da parte del Brocardo (ammesso che il Tasso dica il vero) sarà da registrare con beneficio d'inventario. È tutt'altro che da escludere che chi ha tirato il sasso non nasconda la mano.

Vorrei poter sciogliere i nodi esegetici che pongono le terzine, ma non sono da tanto. È probabile il ricorso di elementi di quella lingua furbesca, ovvero di quel gergo (forse piuttosto goliardico che autenticamente malavitoso) che godeva di tanta fortuna nella Padova universitaria di quegli anni. Non ho mancato di consultare il *Nuovo modo de intendere la lingua zerga*[9], che si suole attribuire al Brocar-

[9] La *princeps*: NVOVO MODO DE / INTENDERE LA LINGVA / ZERGA. Cioe Parlare FORBESCHO. / Nouellamente posto in luce per ordine / di Alfabeto. OPERA non men / Piaceuole che utilissima. // M. D. XLV. [*colophon*: In Ferrara per Giouanmaria di Michieli et Antonio Maria di Siuieri compagni. Anno M.D.XLV.] Ho utilizzato il testo trascritto criticamente da Teresa Cappello (vedi *Nuovo modo*).

do medesimo, nonché gli studi e i dizionari specializzati, ma non sono approdato a niente di persuasivo e preferisco evitare le ipotesi campate in aria. Non si può escludere neppure qualche guasto testuale; in effetti la correttezza sintattica richiederebbe, al posto del *cacciarti* del v. 11, un più conseguente *cacciarli*; ma l’intervento rischia di essere banalizzante. Ribadisco, in ogni caso, che a mio parere la «puttana» e la «lingua roffiana» delle terzine hanno a bersaglio Pietro Aretino.

PER “SATIRE” E “CAPRICCI”
TANSILLO, BERNI (ED ALTRI)

Vorrei iniziare con una constatazione banalissima, che però credo non sia mai stata formulata. Il Tansillo è il solo poeta “bernesco” meridionale del Cinquecento.[1] È una singolarità (come dicono gli astrofisici) e come tale non dovrebbe esistere.

Veramente non esiste neppure un “libro” del Tansillo intitolato *Capitoli*. Come, del resto, non esiste un “libro” intitolato *Rime* o *Canzoniere*. Il libro che noi leggiamo fu inventato da Scipione Volpicella nel 1870,[2] con un *addendum* del 1872.[3] Intendo dire che – per quanto si sa – l’autore non ha mai concepito un progetto organizzato di capitoli ternari satirico-giocosi. La tradizione del testo sembra anche indicare che non si sia mai dato pena di raccogliere e ordinare quello che aveva scritto.[4] Siamo di fronte a componimenti “spicciolati”, dispersi, che non si aggregano in un ordine superiore (e nemmeno posteriore), ma al massimo in combinazioni di due o tre pezzi.

E infatti di solito i capitoli del Tansillo hanno un titolo e una dedica.[5] Se hanno un titolo sono *lettere*, *satire* o *capricci*. Se non hanno un titolo ma solo una dedica sono *lettere*. Si badi, per altro, che i titoli sono in qualche misura intercambiabili. Le *lettere* e le *satire* (nel-

[1] A dire il vero Vincenzo Di Maria dà notizia di un *Capitolo in lode della torta* (in lingua) che sarebbe stato scritto da Mariano Bonincontro, poeta dialettale panormitano. Vedi *Poeti burleschi*, p. 88. Ma non se ne sa nulla di più.

[2] TANSILLO *Capitoli* 1870. I precedenti editoriali sono trascurabili dal punto di vista del nostro discorso.

[3] TANSILLO *Capitolo dell’ospite*.

[4] L’autore ha pubblicato, vivente, il solo *Capitolo per la liberazione di Venosa*, [Napoli, M. Cancer], 1551, che ci è pervenuto in un solo esemplare acefalo posseduto dalla Nazionale di Napoli.

[5] Fanno eccezione, ovviamente, i capitoli acefali (III e XX), che non hanno né l’uno né l’altra.

l'accezione oraziana e ariostesca in cui le concepisce il Tansillo) lo sono per definizione. Anche *satira* e *capriccio* sono in qualche modo intercambiabili, come avviene nel *Capriccio al signor Mario Galeota... nel quale si prova che non si debba amar donna accorta*, che risulta *partito in due satire*.

Basterebbe questo a dimostrare che non siamo imprigionati in un genere letterario rigido, canonico, codificato: prevedibile se non proprio precettivo.

Del resto è noto a tutti che la produzione satirico-giocosa del Tansillo orbita attorno a due fuochi: la satira ariostesca e il capitolo bernesco.[6] Le date sono illuminanti. Le *Satire* dell'Ariosto vengono pubblicate nel 1534: nel 1537 circa il Tansillo scrive la sua prima *satira*. I *Capitoli* del Berni (e del Mauro) vengono pubblicati per la prima volta nel 1537: nel 1540 il Tansillo esordisce con *lettere* e *capricci*.

Il primo di quei fuochi aveva un'autorizzazione classica forte: quell'Orazio venosino tanto amato dal Tansillo. Però apparteneva nello stesso tempo alla zona più tormentata, polemica e oscura dell'opera ariostesca. Non per caso le *Satire* furono "nascoste" dall'autore e pubblicate soltanto dopo la sua morte.

Il secondo fuoco (quello bernesco) era perturbato – come dicono gli astronomi – dall'interferenza gravitazionale del primo. In parole povere il Berni e i berneschi non ignoravano le *Satire* inedite dell'Ariosto, le apprezzavano, le mettevano a frutto nelle loro scritture. Il capitolo epistolare bernesco va nella direzione di una colloquialità più affabile e quotidiana, meno amara e risentita di quella ariostesca, ma le convergenze non si possono spiegare invocando soltanto una comune matrice oraziana.[7] Tuttavia, accanto all'epistola in versi, la componente più specifica del nucleo bernesco resta quella del capito-

[6] Un sistema con due fuochi, occupati entrambi da una sorgente gravitazionale, è un sistema instabile. Rischia derive imprevedibili, se non finanche il collasso.

[7] Del resto il Berni mostrava di conoscere le *Satire* dell'Ariosto già nel *Dialogo contra i poeti*, pubblicato quasi certamente nel 1526. Vedi in proposito ROMEI 1984a.

lo paradossale, che il Berni in persona aveva chiamato *capriccio*, parlando familiarmente al cuoco maestro Piero Buffet:

> [...] va', leggi ad uno ad uno
> i capitoli miei, ch'io vo' morire
> se gli è suggetto al mondo più digiuno.
> Io non mi so scusar se non con dire
> quel ch'io dissi di sopra: e' son *capricci*
> ch'a mio dispetto mi voglion venire,
> come a te di castagne far pasticci.[8]

A me incombe ragionare proprio di questo nucleo. Dopo questa tiritera cerchiamo di procedere con ordine.

Credo che il Tansillo nomini il Berni una volta sola nei suoi scritti. Cominciamo da qui, ovvero dal capitolo XI *Al prencipe di Bisignano*, dove si legge:

> Se tanto io vivo ch'a imbiancar le vegna, [le chiome]
> fra questo mezzo non vi spiaccia ch'io
> giochi con questo stil che 'l tempo insegna,
> e lassando l'usato camin mio
> ne vada un poco dietro al Bernia e al Mauro,
> per domandar a voi quel che disio.[9]

Come si vede, al Berni si affianca senz'altro Giovanni Mauro d'Arcano. Siamo verso il 1545[10] e a quest'altezza il binomio non può me-

[8] *Capitolo il laude d'Aristotele*, vv. 100-106. Cito da BERNI *Rime* 1985, p. 152. Si noti tuttavia che il Berni non ha mai utilizzato *capriccio* nei suoi titoli.

[9] Cito da TANSILLO *Capitoli* 2010.

[10] Questa è la data proposta da Erasmo Pèrcopo in TANSILLO *Canzoniere*, p. CLV, senza per altro addurre pezze d'appoggio alla datazione. Non ne aveva detto nulla Scipione Volpicella nella sua edizione; tuttavia, collocando il capitolo tra il capitolo X *Al signor Bernardino Martirano* (datato *ante* 1546) e il XII *Al signor Giulio Cesare Caracciolo* (datato probabilmente al 1545), mostrava di reputarlo ascrivibile a questa età.

ravigliare: in quegli anni si disputava precisamente a chi spettasse il primato nella poesia giocosa, se al Berni o al Mauro,[11] con i toscani che levavano sugli scudi il Berni per la sua “naturalità” e i lombardi che anteponevano il Mauro per la sua “leggiadria”.

Al contesto torneremo. Mi preme adesso citare un altro passaggio (fondamentale per il nostro discorso) che riveste per molti aspetti una funzione inaugurativa. Si tratta del capitolo IV, *Capriccio in laude della galera*: il primo, appunto, dei *capricci*. Siamo nel 1540. Al suo acre paradosso Tansillo premette (ai vv. 28-36) una puntigliosa precisazione:

> Non è il mio de’ capricci e de le vene
> che corron sí per Roma oggi e tra preti,
> di che, piú che del mar, nausia mi viene.
> Vorei che i buon scrittori e i buon poeti
> dicesson ben del bene e mal del male,
> come appertiene agli uomini discreti.
> Chi celebra il pistel, chi l’orinale,
> et a suggetto spendono gli inchiostri
> ch’a l’onor poco, a l’utile men vale.

Di chi parla il Tansillo? Parla del primo gruppo di berneschi che fiorì a Roma negli anni trenta. Ad esso il Berni in persona assegnava il titolo impegnativo di «accademia».[12] Questo gruppo si conosce con il nome tradizionale di “Vignaiuoli”. In realtà il nome nasce da un equivoco. Nel Settecento il benemerito Francesco Saverio Quadrio, nella sua sterminata sistemazione della poesia italiana, confuse questo gruppo informale con un’accademia inventata dal Doni nei *Mondi*.[13] Da allora l’equivoco si è perpetuato. A dire il vero quest’«acca-

[11] Vedi in proposito ROMEI 1984b (in part. le pp. 69-70 / in part. le pp. 226-228).

[12] Lettere a Giovan Francesco Bini del 27 dicembre 1533 e del 12 aprile 1544 e a Carlo Gualteruzzi del 7 maggio 1535 in BERNI *Poesie e prose*, pp. 344-345, 351, 366.

[13] Vedi DONI *Mondi e inferni*, pp. 20-22.

demia» non aveva una sede, non aveva uno statuto, non aveva rituali, non aveva scadenze solenni, non aveva pseudonimi. Si sa soltanto di saltuarie riunioni conviviali in ville suburbane, che la facevano somigliare piuttosto a una *sodalitas* umanistica che a un'accademia propriamente intesa.

La poesia del Berni era rimasta solitaria per un decennio. Improvvisamente, a Roma, all'inizio degli anni trenta, al Berni si affianca un gruppo di emuli-imitatori che rispondono ai nomi di Francesco Maria Molza, Giovanni Della Casa, Giovanni Mauro d'Arcano, Giovan Francesco Bini, Agnolo Firenzuola, Mattio Franzesi, Gandolfo Porrino, con presenze significative di non poetanti come Annibal Caro e Carlo Gualteruzzi, per non dire dei minimi. I nomi non sono da poco.

Il gruppo, oltre a influire sull'ultima fase della poesia del Berni, fece da filtro alla ricezione nazionale del bernismo, divulgando le proprie scelte. È per la selezione operata da questo gruppo se il bernismo è fatto quasi soltanto di capitoli (con la preterizione del sonetto e della sonettessa) ed è fatto di capitoli concepiti in un certo modo: il capitolo di lode paradossale (con la filiazione del capitolo di biasimo) e il capitolo epistolare (con frequenti sviluppi narrativi).

Questi personaggi, se non sono proprio dei «preti» (come dice il Tansillo), sono comunque dei "chierici": o vivono di rendite ecclesiastiche o sono al servizio di alti prelati o si annidano – in ogni caso – nelle propaggini della gerarchia cattolica e risiedono nella capitale della cristianità. All'esterno il loro prodotto poetico più clamoroso non poteva non apparire quella variante del paradosso che si fondava sull'equivoco sessuale. In verità nella poesia dei cosiddetti "Vignaiuoli" si celavano ben altri veleni, come quelli che serpeggiano in molti versi del Mauro, sospettabile di un eretico nicodemismo, o come quelli che traspaiono da molti versi del Berni, che corse tutta la vita sul filo di rasoio che separa i reprobi dagli eletti. Ma certo risultavano assai più appariscenti (anche se alquanto più banali) le *fave* e i *fichi*, il *mal francese* e il *legno santo*, la *salsiccia* e le *mele*, in quest'ultimo carnasciale romano, incuneato tra il selvaggio mattatoio del sacco del 1527 e la scientifica epurazione programmata dal concilio

di Trento. Era questo che scandalizzava il poeta pentitissimo (ma era vero?) del «giovenile errore» delle *Stanze di coltura sopra gli orti delle donne*.

Tuttavia, a guardar bene, quella poesia romana, che stimolava gli appetiti e gli sdegni del Tansillo e che gli appariva di stretta attualità, era già in via di esaurimento, se non addirittura liquidata del tutto. A Roma, nel 1540, quando scrive il Tansillo, sono in auge accademie assai più composte, se non proprio impettite: lo Sdegno, la Vitruviana, la Nuova Poesia. Come si vede, è già un’altra storia.

Oltre a ciò, il gruppo romano non è il solo che si deve convocare a riscontro dei versi del Tansillo, anche se lui non dice nulla di esplicito. Tuttavia a un occhio esercitato non sfuggirà il v. 32 del brano che abbiamo appena letto:

> Vorei che i buon scrittori e i buon poeti
> *dicesson ben del bene e mal del male* [...].

Vi compare una citazione quasi letterale, che ritorna quasi alla lettera al v. 31 del capitolo IX, ovvero la *Satira seconda al signor Mario Galeota* della *donna accorta* (che si è già nominata):

> S’a ragionar di ciò fussero entrati
> Lucilio, Oratio, Persio, Giovenale,
> e quanti ne saranno e ne son stati
> *che dican ben del bene e mal del male,*
> non avriano in due satire, ma in cento
> stesa la tela d’un soggetto tale.

Ebbene, la formula del «dir ben del bene e mal del male», che diventerà la bandiera di combattimento della satira italiana, compare per la prima volta – che io sappia – al v. 225 del capitolo *Al Re di Francia* di Pietro Aretino:

so dir bene del bene e mal del male.[14]

Il capitolo, datato dicembre 1539 (vv. 239-240), era appena stato pubblicato, in quello stesso 1540, nei *Capitoli del S. Pietro Aretino, di M. Lodovico Dolce, di M. Francesco Sansovino, e di altri acutissimi ingegni*, [Venezia], per Curzio Navó e Fratelli, MDXL.

Ora, com’è noto, l’Aretino e il Berni erano nemici mortali. L’Aretino, per giunta, aveva più volte espresso pubblico disprezzo per la poesia bernesca. Però la pubblicazione dei suoi *Capitoli* nel 1540 portava con sé la stampa nello stesso volume dei berneschi veneziani, in particolare di Ludovico Dolce e di Francesco Sansovino, che andranno acquisiti agli atti. Ma il punto che importa di più non è tanto l’ampliamento dell’anagrafe culturale del Tansillo, quanto un interrogativo che sorge spontaneo. Che cosa vuol dire che in contrapposizione all’oscena e squalificata poesia dei «preti» romani il Tansillo inasti una bandiera aretiniana, che sventolerà di nuovo in coda all’elenco dei più accreditati satiristi latini? Vuol dire forse che il Tansillo ripudia il bernismo per adottare una “poetica” che guarda almeno alle dichiarazioni di principio del “flagello dei principi”?

La risposta non può essere semplice e sarà per il momento accantonata.

Voglio invece completare il quadro della cultura bernesca del Tansillo con altri due paragrafetti.

Primo: come si sa, il Tansillo era in corrispondenza con i fiorentini. Mi pare probabile che conoscesse i versi berneschi di Benedetto Varchi; probabilmente conosceva qualcosa di Agnolo Bronzino;[15] non so se potesse conoscere qualcosa di Anton Francesco Grazzini detto il Lasca: doveva in ogni caso conoscere la celebre antologia giuntina del 1548 che fu da lui curata e che fu, tra l’altro, ristampata tre volte.

[14] Cito da ARETINO *Poesie varie*, p. 157.

[15] Non mi pare, tuttavia, che ci siano rapporti evidenti fra i due capitoli della *galera* del Bronzino e i due capitoli della *galera* del Tansillo.

Secondo: fra i poeti che coniugarono nei loro versi Ariosto e Berni si deve accreditare almeno il bolognese-ferrarese Ercole Bentivoglio, al quale compete – fra l’altro – il primato cronologico. La stampa delle sue terze rime si attenderà fino al 1546,[16] però non mi sembra impossibile che i versi sdegnati che il Bentivoglio scrisse sull’assedio di Firenze fossero noti a chi scrisse pochi anni dopo versi non meno sdegnati sulla guerra di corsa nel Mediterraneo.

Infine è senza dubbio significativo che un gruppetto di autori di *satire alla bernesca* (per adottare un titolo emblematico) corra le sue modeste fortune in parallelo al Tansillo. Tuttavia non trovo riscontri puntuali che possano provare una reciproca familiarità.

E ora vediamo di stringere il discorso.

Nessuno – ovviamente – si meraviglia se il Tansillo ostenta noncuranza o persino *vergogna* (I 66) di questi suoi versi. Altro non sono che *baie* e *ciancie*,[17] *pazzie*[18] e *strane fantasie* senza merito e senza costrutto:

> Una assai strana e nova fantasia
> io scrissi al Galeota, e non so come
> m’entrò nel capo quella bizzarria.
> Già non sperava d’acquistarne nome,
> ché per condurre a fin questa speranza
> bisogneria sudar sotto altre some.
> Piú per conversation che per baldanza,
> anch’io con gli altri presi la viola
> e sonar volsi a questa nova usanza.
> Io fei come fa quel de la Fragòla,
> che sona il Conde d’Haro e canta l’Appia
> per far come fan gli altri a la spagnuola.

16 *Le satire et altre rime piacevoli del Signor Hercole Bentivoglio*. In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, MDXLVI. Fa eccezione il capitolo *Al S. Abbate Zambeccaro*, già comparso nei citt. *Capitoli* dell’Aretino del 1540, cc. 44*v*-47*v*.

17 «Queste baie ch’io scrivo e queste ciancie [...]» (XIX 274).

18 «Piú tosto una fiumana di pazzia / dal capo esser potrà che mi si scioglia, / che un picciol ruscellin di poesia» (I 184-186).

E non cantai le fave o i torsi o l’appia,
ma mostrai con essempi e con ragione
che non si debba amar donna che sappia [...].
(X 1-15)

È vero che si può rivendicare un dettato che non è destituito d’ogni regola d’arte («so ben esser rettorico e poeta» [IX 11]), tuttavia lo *stile* resta irrimediabilmente *pedestre* (come la musa minore di Orazio). In conclusione sono *capricci* che bisogna in ogni caso sfogare, perché non guastino gli umori:

Èmmi un desio ne l’animo venuto,
o vogliam dir capriccio, il piú sollenne
che mai si sia né letto, né saputo.
Simil capriccio in testa d’uom non venne,
abbia pur tempie anguste e capel riccio,
da che fur le parole e fur le penne.
Mi scuoto il naso e gli occhi mi stropiccio,
per veder s’io son desto o s’egli è sogno
e trovo pur alfin ch’egli è capriccio.
Trovo ch’egli è capriccio e ch’è bisogno
ch’io il ponga in carte, e non mi giova scusa
che d’usar stil pedestre io mi vergogno.
Insomma vuol la mia giocosa Musa,
fra l’altre cose strane ch’ella narra,
lodar la Gelosia che ’l mondo accusa.
Non sarà questa cosa men bizarra
che fu il lodar ch’io fei de la galera
e il maledir de’ cocchi e de le carra.
E son questi capricci di manera,
ch’a tenerli entro al cor non è gran fatto
ch’uom talor se n’ammali e se ne pèra.
(XXI 55-75)

Il copione è scontato: nient’altro diceva il Berni o dicevano i berneschi delle loro «filastrocche e tantafere». Al massimo si può proclamare la *novità* e l’ardimento del *paradosso*:

L'intento mio fu dir novo pensiero,
che provandol riporta maggior laude,
quanto piú lunge se ne va dal vero.
Per la sua novità, non per la fraude,
stimai che fusse il preso tema buono,
poi ch'a la novitade il mondo applaude.[19]

Ma non è la componente paradossale l'aspetto dei *Capitoli* che m'interessa di più. La pregnanza ideologica dei paradossi tansilliani appare di solito modesta. Mi sembra assai più interessante il fatto che allo *stile pedestre* (che è nello stesso tempo oraziano, ariostesco e bernesco) e alla poesia dello scherzo o comunque del colloquio familiare si deleghi una forma speciale di comunicazione con il potere (in occasioni liete e festive, ma soprattutto in circostanze spinose). Il dialogo del *servitore* con il *padrone* passa anche di qui.

Nessuno deve prendere in mala parte i termini che ho usato (*servitore*/*padrone*): sono i soli che siano adeguati alla società e alla cultura del Cinquecento. Del resto il *servire* (con i suoi impegni, i suoi disagi, la sua *fede*, il suo *premio*) è uno dei temi preminenti dei *Capitoli*. A me interessa come il *servire* si esprime.

Diciamo subito che, in una cultura molto più cerimoniosa e incline all'iperbole di quanto non sia tollerato dalle consuetudini attuali, l'encomio del *padrone* non solo rientra nella buona creanza ma è un dovere del *servitore*. Del *padrone* si *dice bene* per forza. Viceversa non si può *dir male*. Chi *dice male* del suo *padrone* non soltanto si rende colpevole di una imbarazzante malcreanza, ma si macchia di un vero e proprio tradimento, ovverosia di un'azione altamente disonorevole.

È vero che ci sono persone sciagurate che del tradimento hanno fatto una norma di vita. Il Berni, per esempio. Ha tradito prima i Bibbiena; poi ha tradito due volte il vescovo di Verona Giovan Matteo

19 TANSILLO *Capitoli* 2010 X 40-45. E vedi VIII 51: «questo mio sí bravo paradosso».

Giberti; poi ha tradito il cardinale Ippolito de’ Medici; infine ha tradito Alessandro de’ Medici, primo duca di Firenze, suo legittimo signore, rifiutandosi di propinare il veleno per conto suo al cardinale Giovanni Salviati. Ne è stato giustamente punito, finendo avvelenato a sua volta. Almeno così si dice.[20] La cosa non è certa, ma verisimile. A dire il vero aveva tradito anche un amasio fanciullo che si era ammalato di peste, scappando a gambe levate. È il solo tradimento di cui si sia accusato. Va da sé che ogni tradimento comportava una fuga: un’altra azione altamente disonorevole.

Ma il Tansillo era un soldato e i veri soldati tengono in ben altra considerazione la *fede*, la disciplina e l’onore. E a chi poteva rinfacciargli di servire gli spagnoli rispondeva di non avere alternative.[21] Nel suo paese i soldati dipendevano dal viceré, che li comandava in nome del re di Spagna, legittimo signore. Che altro poteva fare?

Dunque il programma della satira (dire «ben del bene e mal del male» come fecero «Lucilio, Oratio, Persio, Giovenale» [X 29]) è per principio dimezzato. Il Tansillo, che ovviamente non si astiene dal *dir bene*, non si permette mai di *dir male* dei grandi (si permette di *dir male* soltanto dei piccoli).[22] Con una (perniciosissima) eccezio-

[20] Vedi Virgili 1881, pp. 491-507.

[21] Vedi Tansillo *Capitoli* 2010 II 161-165: «Il viver con Spagnuoli, il gire in volta / con Spagnuoli m’han fatto uom quasi novo / e m’hanno quasi la mia lingua tolta. // Non pecco se da’ nostri io mi rimovo: / poiché ’l bisogno mio da lor non aggio / è forza ch’io me ’l pigli da chi ’l trovo». E al vicerè diceva: «Signor, send’io spagnolo d’affettione / piú che di patria voi [...]» (XXIII 160-161).

[22] E già questo, a metà del secolo, è in controtendenza. Infatti, se l’Ariosto rischiava addirittura di rubare il mestiere al Pistoia e all’Aretino (vedi *Satire* VI 94-96), non negandosi affatto una nominale *maledicentia*, nel 1565 il casertano Lodovico Paterno pubblicava una *Lettera dove si discorre della Latina, et Thoscana Satira: et s’insegnano alcuni avvertimenti necessarij intorno allo scrivere delle moderne Satire*, enunciando un prudente principio di referenza impersonale: «I nomi delle persone, che si mordono, io per me terrei sempre a bene, che si stessero, quanto si può, celati: il che riuscirà comodissimo, o si togliano a caso, o sotto significative voci d’altri nomi, sì perché militiamo nella Cristiana religione, sì eziandio per li pericoli infiniti, ne’ quali, facendosi il contrario, precipitosamente si potrebbe incorrere. A’ morti perdoneremo pazientemente [...]» (cito per comodità da *Satire*

ne: i «preti» in generale e in particolare Giovan Pietro Carafa, vescovo di Chieti, che diverrà nel 1555 papa Paolo IV, nominato due volte in modo assai poco riguardoso.[23] Forse gli appariva ancora piccolo (e risibile).

A proposito. Tutti sanno che l'indice dei libri proibiti del 1559, voluto proprio da Paolo IV, condannava *in solido* «Aloysij Tansilli carmina» (c. [Aiij]*r*) e «Tansilli Aloysii Poemata» (c. [Hiij]*r*).[24] Sarà un caso? In ogni modo la canzone *A papa Paolo quarto*, che il Tansillo si precipitò a comporre, proclamava la più stretta osservanza, manifestava la più umile contrizione, prometteva la più fervida lode, purché, sacrificato il *Vendemmiatore*, si salvasse il resto della sua poesia. Ma di certo nessuno avrebbe potuto salvare i *Capitoli*, che forse non erano ignoti a chi di dovere e che erano molto più pericolosi di quei giovanili versi licenziosi.

E qui si precisa la distanza da Pietro Aretino e dal programma che si poteva cavare dai suoi versi.

Nella sua roccaforte di Venezia il «secretario del mondo», l'«uomo libero per grazia di Dio», il «flagello dei principi» riuscì a patteggiare fino all'ultimo la sua (condizionata) indipendenza. (Se fosse vissuto qualche anno di più sarebbe finito male). Quell'indipendenza era la premessa necessaria per praticare non un astratto moralismo, ma concrete e proficue transazioni. Il verso dell'Aretino andrebbe così completato: «so dir bene del [mio] bene e mal del [mio] male»: so celebrare chi mi favorisce e denigrare chi mi ignora o mi nuoce. Non per nulla era un ammonimento al re di Francia.

di Iacopo Soldani... ed altri, Londra [ma Livorno, Masi], 1787, pp. 182-183). A partire da questa data il principio dell'"impersonalità" della satira si afferma universalmente in Italia.

23 Prima a XII 99 («O che m'urti, o m'allordi, o 'l passo vieti, / schivar non posso, o altro che farebbe / scandalizzar il cardinal di Chieti») e poi a XVII 270 («E m'han giurato piú di quattro preti / che non passa mai giorno, et ora forse, / che non vi giochi [al gioco del *malcontento*] il cardinal di Chieti»).

24 Vedi BUJANDA 1984-2002, vol. *Index de Rome 1557, 1559, 1564. Les premiers index romains et l'index du Concile de Trente*, 1990.

L’indipendenza il Tansillo non l’ha avuta mai. Per giunta come *servitore* scontava un verecondo pudore, un’onesta *vergogna* – come dice lui – del dire, del chiedere, del protestare:

> Qual il debito sia, qui non lo scrivo,
> dirollo a bocca, s’il rossor nol vieta,
> che m’ha talor della parola privo.
> Sia cosa buona, o mala, o trista, o lieta,
> quando de’ fatti miei parlar bisogna
> io son mal orator, peggio poeta.
> Chi il crederà, benché non sia menzogna,
> che spesso ho per parlar la lingua mossa
> e sempre m’ha tenuto la vergogna?
> La carta si sòl dir che non arrossa.
> Meglio è dunque ch’io scriva quel che voglio,
> perché l’intento mio seguir si possa.
> Poiché mal volontier la lingua scioglio,
> datemi gli occhi in vece delli orecchi:
> l’ufficio della lingua faccia il foglio.

Proprio questo pudore gli rimproverava amichevolmente l’Aretino in una lettera che non ci è pervenuta. E il Tansillo, mostrando di scusarsi di questo suo «difetto», in realtà pungeva la leggendaria sfrontatezza e la spregiudicata autocelebrazione del corrispondente, che in nessun modo gli si poteva attagliare:

> Non è gran tempo che me ne riprese
> con una lettra sua Pietro Aretino,
> che questo vitio mio per fama intese.
> Io gli risposi: – Pietro mio divino,
> e qual uom si può togliere un difetto
> datoli da natura o da distino?
> Io so che nòce a me questo rispetto
> via piú che ’l suo contrario a voi non giova.
> Ma non ne posso far altro in effetto,
> piú d’una volta già n’ho fatto prova. –
> (IX 94-103)

E si capisce bene come la citazione aretiniana non potesse essere per il Tansillo né un programma né una onorevole bandiera di combattimento. Al contrario tornava al proposito la *deminutio sui*, l'umiltà autoironica che avevano insegnato Orazio, Ariosto, Berni. Un'umiltà, ben inteso, che non escludeva affatto la fermezza quand'era necessario e che aveva un suo risvolto di scaltrezza.

Per comunicare con il potere al Tansillo giovava assumere, se non proprio una maschera buffonesca come piaceva fare al Berni, almeno vesti tutt'altro che curiali, uno *stile pedestre*, un'apparenza di scherzo familiare. Giovava per la richiesta (la moglie [XVIII], il cavallo [XXIII], la liberazione di Venosa dalle servitù militari [XXIV]), giovava per il dono (XVI, XXV), giovava per gli intrattenimenti e i giochi di società (VI, XVII). Giovava soprattutto quando il rapporto con il potere rischiava di esplodere in un conflitto rovinoso, quando l'«enoscio» del *padrone* innescava una naturale «temenza» (XIII 15).

Era, anzitutto, una scelta di dignità, escludendo per principio le forme più ostentate e indecenti di piaggeria. L'aveva insegnato l'Ariosto, quando, per dar voce alla sua amarezza di cortigiano deluso e al suo risentimento contro il cardinale Ippolito d'Este, non aveva intonato lacrimevoli elegie, ma, «appiatt*ando*» il «capo calvo» sotto il «cuffiotto»[25] – in vesti comiche anziché curiali –, aveva affidato le sue ragioni a un oraziano *stile pedestre*. E non diversamente aveva fatto il Berni, che, richiesto dal suo prossimo *padrone* di dar saggio di acconci encomi a guisa di caparra del futuro servizio, aveva promesso incontanente di dar fiato alle trombe del giudizio e aveva levato alle stelle il suo nano.[26] È questo uno dei punti di più flagrante contatto tra Berni e Tansillo, che, com'è noto, non si negò a celebrare il «signor Sanseverino nano favoritissimo del signor Principe di Bisignano» nel *Capriccio in laude del giuoco del malcontento* (*Capitoli* XVII), debitore nondimeno della *Primiera* bernesca.

[25] *Satire* I 217-219.

[26] Vedine il *Capitolo al cardinale de' Medici* (*Non crediate però, signor, ch'io taccia*) e il *Capitolo di Gradasso* (*Voi m'avete, signor, mandato a dire*).

Era nello stesso tempo una scelta difensiva. I giullari di ogni tempo e paese sanno bene che non ci si può adirare con chi parla per scherzo, neppure se dice cose sgradevoli. Il gioco instaura una specie di zona franca, in cui le regole degli ordinari portamenti sembrano allentarsi (non certo cancellarsi) e predisporre a un riso conciliante piuttosto che a una collera precipitosa. Al Tansillo capita di dire cose sgradevoli, parole rispettose ma decise; ovviamente un gentiluomo non può vestire le vesti di un qualunque pazzariello, ma può invocare lo statuto di questa zona franca e rimpicciolendosi, facendosi pusillo, può contare su un ascolto meno irrigidito dalle convenzioni sociali, meno congelato dagli orgogli di casta. In un certo senso le parole del gioco hanno il privilegio di passare sotto gli steccati.

Naturalmente altro ci sarebbe da dire sugli ingranaggi che addentellano i *Capitoli* con la poesia bernesca, ma ci possiamo fermare qui.

Però non posso trattenermi dall’aggiungere una minima postilla. Il Tansillo che dice «io voglio il corpo» (IX 174) non è troppo distante dal Berni che grida «per l’amor di Dio, dacci del cardo» (IX 91), cioè del ‘cazzo’. Com’è noto, il Berni era omosessuale. Ma qui le strade si dividono.

IL PIÙ IMPORTANTE CONTENITORE
DI POESIA BERNESCA

IL COD. LANDAU FINALY 136

DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE

Il cod. Landau Finaly 136 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in poi LF) non è solo il più importante, ma in assoluto il più esteso contenitore di terze rime bernesche del Cinquecento: un'imponente silloge di 146 capitoli[1] (più 3 sonetti e un componimento ibrido). Non pochi, se si considera che il primo canone giuntino del 1548 ne conta 79 e il secondo del 1555 ne conta 66 (attingendo entrambi a piene mani alle stampe anteriori).[2] Ma più dei numeri conta la sostanza, ovvero il fatto che il testo appare indipendente dalla tradizione editoriale. Il fatto è già stato accertato per Francesco Maria Molza e per Giovanni Mauro d'Arcano. Infatti Franco Pignatti colloca l'attestazione del capitolo *Dell'Insalata* del Molza contenuto nel codice (cc. 290*r*-294*v*) a un piano molto alto dello stemma da lui ipotizzato e ben al di sopra delle stampe.[3] Ma la conferma più importante viene dal Mauro: Francesca Jossa ha dimostrato che il testo di LF non solo è alternativo al *textus receptus* ma addirittura poziore (in particolare rispetto a *G1*, che appare, al confronto, non solo descritto da stampe anteriori, ma oggetto di arbitrarie e nefaste innovazioni) e quindi da privilegiare in sede ecdotica.[4] Sondaggi condotti da me sul

1 Tre di questi, peraltro, risultano mutili a causa di interventi censori: il capitolo di [*Papa Adriano*] del Berni, del quale sopravvivono le ultime tre terzine e il verso di chiusura biffato a c. 53r, e l'anonimo capitolo [*Della Merda*] del quale sopravvivono la prima e l'ultima pagina (cc. 318*v* e 319*r*) con la parte centrale stracciata. Risulta mancante del tutto il capitolo [*Delle lodi del menarsi il cazzo*], che compare nell'indice manoscritto con riferimento alla cc. 378-380 della vecchia numerazione. A questi si aggiunge il capitolo *Al Naldino* (*O buona gente che ui dilettate*) incompleto alle cc. 45*r*-46*r*, seguite da un pagina bianca e quindi non terminato di esemplare.

2 Il riferimento bibliografico è a *G1* e *G2*.

3 Cfr. PIGNATTI 2013, *pass*. e in part. pp. 49-53.

4 Cfr. *Nota al testo*, in JOSSA 2015, pp. 55-93.

testo del Berni mostrano se non altro una variantistica inesplorata.[5] Mi azzarderei ad affermare altrettanto per i capitoli di Anton Francesco Grazzini detto il Lasca, pur nella limitatezza del campione disponibile.[6] Naturalmente il materiale testuale raccolto in LF è talmente vasto che accertamenti completi, sempre auspicabili, saranno possibili soltanto con il beneficio del tempo.

In ogni caso si può già additare nei 54 inediti ospitati in LF un radicale motivo di divergenza dalla tradizione a stampa. Si tratta di 33 capitoli anonimi, opera per lo più di modesti imitatori, ma anche di 21 capitoli con attribuzione esplicita: 4 di Andrea Mancinelli, 3 di Mattio Franzesi, 2 di Cesare da Fano, Fermo da Pisa, Giovanni Mauro, 1 di Giovanni Andrea dell'Anguillara, Mino Celsi, Lelio [?] Capilupi, Iacopo Sellaio, Pietro Nelli, Alessandro Piccolomini, Tarpeo [?], Toscano [?]. E alcuni di questi nomi sono piuttosto stuzzicanti, a cominciare da Giovanni Mauro d'Arcano, che non conosce novità dal 1548, proseguendo con Lelio Capilupi (se, come credo, il *Capilupo* di c. 166*v* è lui), Alessandro Piccolomini, Pietro Nelli, Mattio Franzesi, Iacopo Sellaio; altri nomi sono affatto sconosciuti o incerti e richiederanno un approfondimento. E si devono aggiungere le attribuzioni talvolta in conflitto con quelle delle stampe.

Detto questo a guisa di proslogio per inquadrare la questione nel suo complesso, entriamo nella selva delle precisazioni codicologiche.

Di LF, che reca il titolo fittizio *Poesie burlesche del sec. XVI*, esiste un'ampia scheda firmata da Maura Rolih Scarlino.[7] La ritengo in larga misura insoddisfacente e procedo a una nuova analisi.

[5] Nessuno degli editori del Berni ha finora recensito LF; il codice non è recensito in CORSARO 1997 neppure per Giovanni Della Casa.

[6] LF non è recensito da Carlo Verzone in GRAZZINI *Rime burlesche*.

[7] In LAZZI-ROLIH 1994, pp. 243-252. Il fondo Landau Finaly è costituito da 310 manoscritti, incunaboli, stampe, stampe musicali, di proprietà del Comune di Firenze, in deposito permanente presso la BNCF dal 1949. A parte LAZZI-ROLIH, ne esistono vari mezzi di corredo:

Si tratta di un ms. cart. del sec. XVI, un *in folio* di misure massime 285 × 205 mm., di cc. I, 444, modernamente numerate a lapis nell'angolo inferiore sinistro. Un'antica numerazione a penna, locata nell'angolo superiore destro a partire dalla moderna cura 4, conta da 1 a 451, con molti ritocchi e con omissione dei numeri 6, 50-53 (4 carte tagliate con perdita di gran parte del son. *Dal piu profondo, e tenebroso centro* e soprattutto del cap. di [*Papa Adriano*], entrambi di Francesco Berni), 55, 319 (i numeri 317-318 sono stati corretti su 318-319), 322-323 (2 carte tagliate: parte centrale del cap. *Della Merda*), 332, 378-380 (che dovevano contenere il cap. *Delle lodi del menarsi il cazzo*, come si evince dall'indice a c. 3*r*), e omissione del computo di una carta (perché bianca al *recto* e secata da due linee diagonali) dopo c. 355; sono computate due volte le cc. 67 e 407 (la prima bianca al *recto*). Una numerazione ancora anteriore e malamente dilavata, più in alto rispetto alla precedente, comincia a c. 56 e conta da 15 a 102 fino all'attuale c. 140*r*. Sono bianche le cc. 49*v*, 349*v*-350*r*, 398*v*-399*r*, 444. Si riscontra infine un 104 a penna (biffato) nell'angolo inferiore destro di c. 398*r*. Due carte di guardia grigiastre si trovano in principio e in fine. La legatura moderna è in cartone ricoperto di carta marmorizzata e mezza pelle marrone; sul dor-

– *Catalogue des livres manuscrits et imprimés composant la bibliothèque de M. Horace de Landau*, a cura di Franz Roediger, Florence, [s.n.t.], 1885-1890, 2 voll. (descrive 295 mss.)
– Inventario topografico ms. (Sala Manoscitti della BNCF, Cat. 75)
– *Manoscritti Landau Finaly*, dattiloscritto, 1947 (Archivio BNCF 41.I) (contiene le concordanze tra le segnature del catalogo Roediger e le attuali)
– Catalogo alfabetico a schede (cumulativo insieme ai mss. N.A. e Tordi) (Ufficio Manoscritti della BNCF, cassette 21-25)
– [*Elenco dei manoscritti, libri ed oggetti legati alla Città di Firenze dal Signor Horace Finaly*]. 1947 (Archivio BNCF 41.I)
– Anita Mondolfo, *La Biblioteca Landau-Finaly*, in *Studi di bibliografia e di argomento romano in memoria di Luigi de Gregori*, Roma, Palombi, [1949], pp. 265-285
– *Iter Italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other librairies* compiled by Paul Oskar Kristeller, vol. I, London-Leiden, E. J. Brill, 1963, pp. 169-172.

so, oltre a modeste decorazioni, è impresso in oro il titolo POESIE / BURLESCHE / SEC. XVI. Sul dorso e sulla controguardia anteriore è incollato il cartellino della BNCF; ancora nella controguardia anteriore si notano l'ex-libris Landau Finaly e i numeri 1046-1067; a cura 1*r* il timbro della biblioteca di Gustavo Camillo Galletti (scudo sormontato da corona comitale con scritta: BIBL. / GVST. C. / GALLETTI / FLOR. / [linea]) dichiara l'origine accertata del cod. La conservazione sarebbe discreta (con qualche minimo forellino di tarlo, qualche brunitura, qualche macchia), se non intervenissero estesi danni causati dall'acidità dell'inchiostro, soprattutto nella parte centrale del volume.

La **fascicolazione** risulta costituita prevalentemente da sesterni, con le eccezioni che si indicano nell'elenco:

* cc.	I e 8[bis] mancante, alla quale corrispondeva la c. 6 della seconda numerazione a penna
1	1-8 (legatura 3-4) (quaderno)
2	9-20 (legatura 14-15) richiamo: *Come uan tutti i fiumi*
3	21-32 (legatura 26-27) richiamo: *Mal sol leon*
4	33-44 (legatura 38-39) richiamo: *O buona gente che*
5	45-52 (legatura 50-51) richiamo: *Ho perduto per lei*; il fascicolo comprende 4 carte tagliate tra 51 e 52 (la parte finale del son. *Dal piu profondo, e tenebroso centro* e il *Capitolo di papa Adriano* del Berni, di cui restano le ultime 3 terzine e il verso di chiusura biffato a c. 52r)
6	53-64 (legatura 58-59) richiamo: *Con essi alzai*
7	65-76 (legatura 70-71) richiamo: *Lequai poi di sicili*
8	77-88 (legatura 82-83) richiamo: *Ad ogni altro che a me*
9	89-100 (legatura 94-95) richiamo: *S'io mi leuassi un hora*
10	101-112 (legatura 106-107) richiamo: *Non sol fra noi*
11	113-126 (legatura 119-120) richiamo: *Gli sconciatori che*
12	127-136 (legatura 131-132) richiamo: *Io ui indirizzo questo*
13	137-148 (legatura 143-144) richiamo: *Se nanzi pasto*
14	149-156 (legatura 152-153) richiamo: *A me pare un mirac-*
15	157-168 (legatura 164-165) richiamo: *Lamorotto sial primo*
16	169-180 (legatura 174-175) richiamo: *Pero lingegno*

17 181-192 (legatura 186-187) richiamo: *Per che pur d(e)lhonor*

18 193-204 (legatura 198-199) richiamo: *Laspogliai di mia*

19 205-216 (legatura 210-211) richiamo: *Ne cierco se le*

20 217-228 (legatura 222-223) richiamo: *Mai no(n) e stata*

21 229-240 (legatura 234-235) richiamo: *Eglie mia ferma*

22 241-252 (legatura 246-247) richiamo: *Et Lucretia Romana*

23 253-264 (legatura 210-211) richiamo: *Non ciercon il*

24 265-276 (legatura 270-271)

25 277-288 (legatura 282-283)

26 289-298 (legatura 294-295)

27 299-312 (legatura 304-305)

28 313-318[bis] (legatura 315-316) (quaderno); due carte fra 318 e 319 sono state tagliate via: gran parte del cap. [*Della Merda*] che inizia a c. 318*v* e termina a c. 319*r* biffatissimo)

29 318[ter]-329 (legatura 323-324)

30 330-340[bis] (legatura 335-336) richiamo: *Ma lassero* (orizzontale, inchiostro diverso, a c. 340*v*); l'ultima carta (340[bis]) è ritagliata fino a ridurla a una strisciolina verticale; conserva tracce di pergamena incollata, probabilmente il rinforzo per un dorso

31 341-352 (legatura 346-347)

32 353-364 (legatura 358-359)

33 367-372 (legatura 369-370); segue una lacuna di tre numeri nella numerazione a penna: il fasc. termina con la fine del cap. *Del giuco della morra*; il fasc. seguente inizia con il cap. *Della Villa di Jo bonj*; risulta stralciato il cap. [*Delle lodi del menarsi il cazzo*], che compare nell'indice con riferimento alla cc. 378-380 della vecchia numerazione (ternione)

34 373-382 (legatura 377-378) (quinterno)

35 383-392 (legatura 387-388) richiamo: *Fra i bassi fra i mezza-* (quinterno)

36 393-402 (legatura 397-398) (quinterno)

37 403-412 (legatura 407-408)

38 413-424 (legatura 418-419)

39 425-434 (legatura 429-430) (quinterno)

40 435-444 (legatura 439-440) (quinterno)

La **carta**, che non presenta difformità troppo marcate, mostra cinque **filigrane**:

A = figura umana con cappello e un tratto obliquo (probabilmente un san Cristoforo con bordone) inscritta in un cerchio, assimilabile alla serie Briquet 7564-7603, ma senza corrispondenti precisi: cc. I, 241, 242, 243, 244, 245, 246

B = uccello in scudo trilobato sormontato da stella a sei punte, simile a Briquet 12235 (Napoli 1513, Roma 1534-36, Sermoneta 1536): cc. 19, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 33, 34, 39, 40, 41, 42, 45, 47, 51, 253, 254, 256, 258, 260, 262, 265, 267, 269, 271, 273, 277, 278, 280, 283, 284, 289, 292, 294, 296, 297, 301, 303, 304, 307, 309, 310, 311, 313, 316, 318, 319, 321, 322, 324, 327, 329, 333, 334, 335, 339, 340

C = stella a sei punte inscritta in un cerchio sormontato da una piccola croce greca, simile a Briquet 6088 (Marigliano 1532): cc. 53, 54, 55, 56, 57, 59, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 77, 78, 79, 83, 85, 89, 92, 93, 95, 99, 102, 103, (104?), 105, 106, 112, 117, 118, 119, 123, 124, 126, 128, 129, 130, 131, 136, 138, 142, 144, 145, 148, 152, 154, 155, 156, 157, 162, 164, 165, 166, 167, 169, 171, 172, 173, 175, 179, 182, 183, 185, 186, 189, 192, 194, 195, 197, 198, 201, 206, 208, 211, 212, 214, 218, 219, 221, 223, 225, 228, 230, 231, 232, 235, 236, 240

D = giglio, vagamente simile a Briquet 6990 (Lautrec 1570): cc. 373, 374, 375, 376, 377, 383, 384, 386, 387, 390, 397, 399, 400, 401, 402, 404, 406, 408, 410, 412, 413, 415, 416, 417, 419, 423, 425, 426, 428, 430, 435, 437, 443

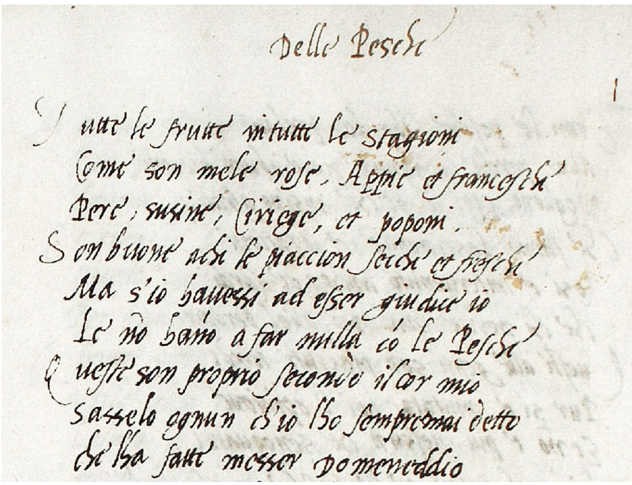
E = aquila inscritta in un cerchio, simile a Briquet 208 (Pisa 1575-79): cc. 342, 346, 348, 350, 355, 357, 358, 361, 363, 364, 365, 368, 369, 372

Le date di produzione fornite da Briquet che appaiono più credibili in rapporto alla datazione del codice sono quelle relative al quar-

to decennio, anche se quelle che appartengono agli anni settanta e che tendono a connotare gli ultimi fascicoli non si possono escludere.

L'**impaginazione** è in genere abbastanza regolare, con uno specchio di scrittura accentrato e ampi margini, 27-28 linee per pagina, che possono scendere fino a 24 verso il fondo del volume, con la grafia che cresce di modulo e con l'interlinea che aumenta di spazio. Quasi sempre i capitoli partono a inizio pagina e terminano con una linea serpentina verticale che arriva fino al bordo inferiore del foglio; spesso il titolo è nel margine superiore (talvolta in inchiostro diverso). Fanno eccezione le cc. 442*v*-443*v* che per far entrare nel fascicolo finale il cap. [*De' Coglioni*] (biffato) adottano una grafia molto più minuta e a c. 443 una disposizione su due colonne.

La **scrittura** è in gran parte da attribuire a una sola mano (che chiamo α): piuttosto regolare all'inizio, con qualche pretesa calligrafica, si fa poi più incerta e trasandata e anche più corsiva ed obliqua, forse per l'invecchiamento del copista.

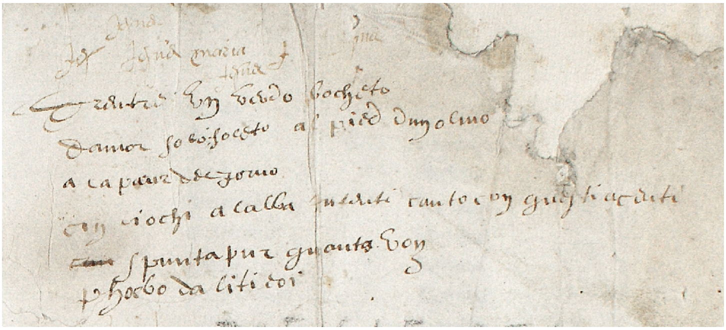

Delle Pesche

Tutte le frutte in tutte le stagioni
Come son mele rose, Appie et francesche
Pere, susine, ciriege, et popomi.
Son buone a chi le piaccion secche et fresche
Ma s'io havessi ad esser giudice io
Le no hanno a far nulla co le Pesche
Queste son proprio secondo il cor mio
Sasselo ognun ch'io l'ho sempre mai detto
Che l'ha fatte messer Domeneddio

Mano α (c. 4*r*)

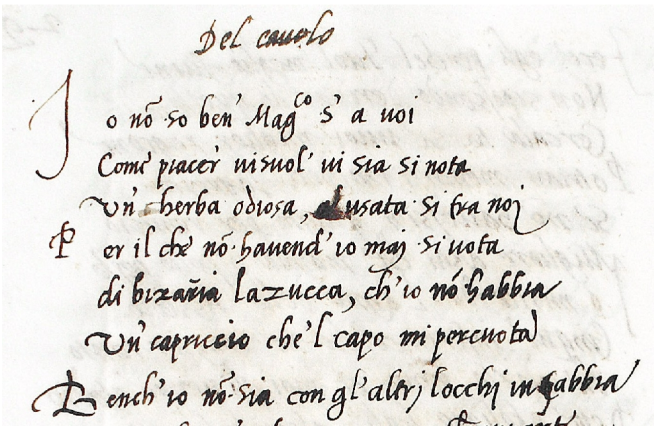
Le altre mani sono poco significative.

Alla mano β compete un abbozzo di versi in inchiostro molto sbiadito (poco leggibile) a c. I*r*: con tutta evidenza un foglio riciclato:



Mano β (c. I*r*)

La mano γ trascrive a c. 297*v* la prima pagina del cap. *Del cauolo* (il titolo è di α in inchiostro più chiaro; il testo continua normalmente alla carta successiva esemplato da α):

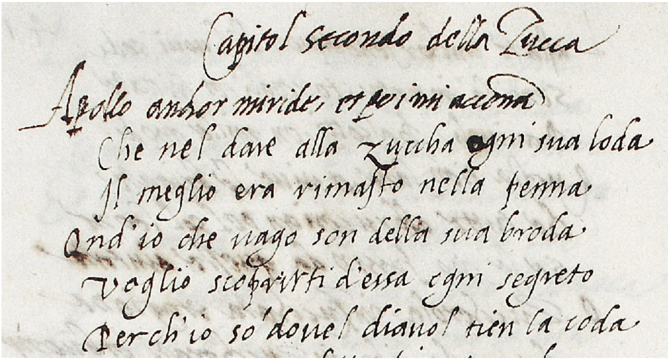


Del cauolo

Io nõ so ben' Magco s' a uoi
Com' piacer' ui suol' ui sia si nota
Vn' herba odiosa, usata si fra noi
Per il che nõ hauend' io maj si nota
di bizarria la zucca, ch' io nõ habbia
Vn' capriccio che 'l capo mi percuota
Bench' io nõ sia con gl' altrj locchj in gabbia

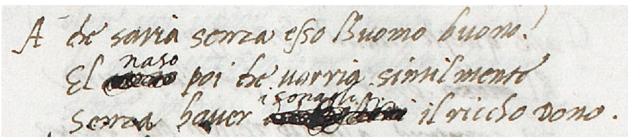
Mano γ (c. 297*v*)

Una dubbia mano δ scrive c. 406*v* (dopo che α ha scritto il titolo e l'incipit del *Capitol secondo della Zucca*):


Capitol secondo della Zucca
Apollo ancor mi ride, e spesso mi accenna
Che nel dare alla zuccha ogni sua loda
Il meglio era rimasto nella penna
Ond'io che vago son della sua broda
Voglio scoprirti d'essa ogni segreto
Perch'io so dove 'l diavol tien la coda

Mano δ (c. 406*v*)

Più importante (in negativo) risulta la mano ε: più tarda e più corsiva, è la mano responsabile di alcune cancellature di natura censoria e di correzioni eufemistiche nell'interlinea o in margine.


A chi sarria senza esso l'huomo buono!
El naso [illegible] poi chi vorria similmente
Senza haver i sonagli [illegible] il ricco dono.

Mano ε (c. 366*r*)

I nomi degli autori compaiono (con molte omissioni e vari errori) soltanto nell'**indice** iniziale (cc. 1*r*-3*v*), che qui si trascrive:

[c. 1*r*]

Pesche	Bernia	c. 1
Pescare	Bernia	c. 3

	Ghiozzi	Bernia	c. 5
	Diluuio	Bernia	c. 6
	Anguille	Bernia	c. 8
	Cardi	Bernia	c. 10
	Gielatina	Bernia	c. 12
	Orinale	Bernia	c. 13
	Peste il primo	Bernia	c. 15
10	Peste il secondo	Bernia	c. 18
	Dun Ragazzo	Bernia	c. 21
	Al Compare	Bernia	c. 22
	Lode di Aristotele	Bernia	c. 24
	Al fra Castoro	Bernia	c. 26
	Andata di Nizza	Bernia	c. 30
	A fra Bastiano vinitiano	Bernia	c. 33
	Risposta di fra Bastiano[8]		c. 35
	A m(esser) francesco milanese	Bernia	c. 36
	A m(esser) Marco Vinitiano	Bernia	c. 38
20	Di Gradasso	Bernia	c. 39
	Al Car(dina)le de Medici	Bernia	c. 41
	Al Naldino	Bernia	c. 43[9]
	Del Agho	Bernia	c: 45
	Nomi d'homini bolognesi	Bernia	c. 48
	Alcuni sonetti	Bernia	c. 50
	Papa Adriano		c 51[10]
	Al s(ignor) Duca di Malfi	Mauro	c. 55
	A m(esser) Carlo da fano	Mauro	c 57
	A m(esser) Vberto Strozzi	Mauro	c. 59
	Andata di Tunizi	Mauro	c 61
[c. 1*v*]			
30	A m(esser) Pietro Carnesecchi	Mauro	c. 64
	A Mons(ignor) Carnesecchi	Mauro	c. 66
	Al s(ignor) Duca di Malfi	Mauro	c. 67
	A m(esser) Saluo	Mauro	c. 73
	Della Menzogna	Mauro	c. 76
	Della Carestia	Mauro	c. 82

8 *Bastiano* su rasura.

9 Il numero su rasura.

10 Il titolo (forse di altra mano) è stato aggiunto nel margine sinistro; il resto nell'interlinea.

	Della Caccia	Mauro	c. 85
	Alla s(ignora) violante Torniella	Mauro	c. 89
	Mal franzese	M(esser) Bino	c. 91
	Del legno	Firenzuola	c. 96[11]
40	Della sete	Firenzuola	c. 98
	A m(esser) Io. della Casa et m(esser) Agustino	Mauro	c. 101
	Del forno	M(esser) Ioan d(e)lla Casa	c 103
	Tasche del Varchi	Varchi	c 106
	Peducci	Varchi	c 108
	Finocchio	Varchi	c 111
	Sonno		c 113
	Marzapane		c 115
	Mele	M(esser) Mattio	c. 117
	Pappafichi	M(esser) Mattio	c 119
50	Notare	M(esser) Mattio	c 121
	Bugie		c 123
	Pilo	M(esser) Bino	c 125
	Palla	M(esser) Mattio	c 128
	Baci		c 131
	Giardino	M(esser) Bino	c 133
	Steccho da nettar d(e)nti	M(esser) Mattio	c 139[12]
	Gotti	M(esser) Mattio	c 141
	Tossa	M(esser) Mattio	c 144
	Pennello		c. 146
60	Rauanello il primo	Do(n) pietro nellj[13]	c 149
[c. 2*r*]			
	Rauanello Il secondo	*Don pietro nellj*[14]	c 151
	Pasquino afra Martino		c 153
	Grillo	Don pietro nellj[15]	c 155
	Huoua sode		c. 158
	Contro lhuoua sode		c. 160
	Ricotte		c. 162
	Martello	M(esser) Ioannj dalla casa	c. 164

[11] Fra questa linea e la precedente un tratto obliquo nel margine sinistro.

[12] Il titolo è marcato nel margine sinistro da due tratti obliqui.

[13] L'attribuzione (forse di altra mano) è stata aggiunta in un secondo tempo.

[14] L'attribuzione (forse di altra mano) è stata aggiunta in un secondo tempo. In seguito è stata biffata.

[15] L'attribuzione (forse di altra mano) è stata aggiunta in un secondo tempo.

	Pensiero		c. 167
	Al Capilupo		c. 169
70	Nome di giouannj	M(esser) Io(annj) dalla Casa	c. 172
	Al Como	M(esser) Bart(olome)o Panciatichi	c. 173
	A m(esser) Vberto strozza	Mauro	c 176
	Letto	Mauro	c 178
	Faua ilprimo	Mauro	c 182
	Faua Il secondo	Mauro	c 186
	Contro alhonore	Mauro	c 193
	Contro alhonore ilseco(n)do	Mauro	c 198
	Donne di Montagna	Mauro	c 202
	Al Cardinal di mantua d(e)l pigliare il legno		c 205
80	Frati de Zoccholi	Mauro	c. 208
	Stizza	M(esser) Io(annj) dalla Casa	c. 212
	Faua menata		c 214
	Tre dubij		c 218
	Dello officio d(e)l scalco		c 221
	Piua		c 223
	Di duoi Giouanni		c 227
	Contro la testa		c 228
	Del Orto	M(esser) Bino	c 237
	Contro le Calze	M(esser) Bino	c 237
[c. 2*v*]			
90	Priapo	Mauro	c 242
	Fango	d(e)l Carlo	c 251
	Altela [corretto poi in Altel*ena*]	Del Martello	c 253
	Mele	Tarpeo	c 257
	Pappafico	Toscano	c 256
	Caualcare		c 260
	Vita de villani	Sansedonio	c 265
	Hosteria	Sansedonio	c 268
	Contro alcauarsi laberretta	[M(esser) Mattio][16]	c 273
	Del Naso[17]		c 276.
100	Delle nuoue		c 280.
	Dello Humore		c. 282.
	De Poponi		c. 284.

[16] L'attribuzione, cancellata con una forte inchiostratura, risulta quasi illeggibile.

[17] Su rasura.

	A m(esser) Aluigi prioli sopra una tela pitta fiandresca	c. 287.
	Della Insalata del Molza	c 293[18]
	Del Pambollito	c 297
	Del Cauolo	c 300
	Delle Mosche	c 304
	Delle cose dolci	c. 313
	Del Sparuiere	c 316
110	Della Pera	c. 320
	[Della Merda][19]	c. 322
	Duna Cattiua notte a m(esser) Luigi giugni	c 325
	Del passeggiare alhumor da bologna	c 325
	Della salsiccia	c. 329[20]
	Della pen(n)a del fermo dapisa	c. 345.
	Della Rogna d(e)l Mancinello al Compare	c. 348.
	Della Cipolla del Mancinello	c. 351.
	Della prosumptione del Mancinello	c. 352.[21]
[c. 3*r*]		
	Prima frateria	c. 333.
	Seconda frateria	c. 335.
120	Terza frateria	c. 340.
	Della caccia il Dispregio	c. 354.
	Lode del nome di giouannj	c. 338.
	Dello Amore et suoi uarij effetti	c. 361
	Lode della barba allo Stradino del Lasca	c. 366
	Lode de Coglioni	c 371.
	Del giuoco della Morra	c. 374
	[Delle lodi del menarsi il cazzo][22]	c. 378

[18] A partire da questa linea il colore dell'inchiostro muta sensibilmente (più diluito e rugginoso); anche la scrittura di α sembra evolvere, facendo pensare a un copista malato o invecchiato (anche se più sotto si registra un certo recupero). Muta anche l'impaginazione, non più su tre colonne, ma su due.

[19] Il titolo, cancellato con una forte inchiostratura tanto da risultare illeggibile, si supplisce a senso.

[20] A questo punto l'indice salta le tre *Fraterie*, che saranno riprese all'inizio della pagina successiva.

[21] Segue una riga erasa e illeggibile.

[22] Il titolo, già attenuato da una correzione eufemistica (...*menarsi la rilla*), è stato infine sovrascritto; anche il testo del capitolo è stato soppresso per mezzo della sottrazione delle cc. 378-380 della numerazione antica.

	Della uilla di gian bonj	c 381.
	Della fatica di Cesare da fano	c 392
130	Della padella di Cesare da fano	c 398
	Cap(itol)o al car(dina)le di Trento[23]	c 401
	Al Cardinal Farnese[24]	c 407
	Della Zucca *il Primo*[25]	c 410.
	Della Zucca il Secondo	c 414
	Della penna Il secondo	c. 415.
	A m(esser) Tiburtio	c. 422
	Della Torta	c 424.
	Del giuco et sue lode	c 430[26]
	Della Furfanteria	c 432
140	Delli Presciuttj	c 434
	Del mangiar da se al Tauolino	c. 437
	Contro à l'esser grande dipersona	c 440
	Al gran Car(dina)le di Trento l'anguillara	c 401[27]
	Al gran Car(dina)le Farnese l'anguillara	c 407
[c. 3*v*]		
	Della zuccha il primo	c 410
	Della zuccha il secono [*sic*]	c. 414
	Della Penna	c. 418
	A M(esser) Burtio	c 423
	Della torta	c 424

Come si vede, α ha numerato i testi per decine nel margine sinistro.

23 Il titolo sembra di una mano diversa da α.

24 Corretto poi per errore in *Cardinal di Trento*.

25 L'ordinale è aggiunta seriore.

26 Il numero è malamente corretto su un altro illeggibile.

27 Questa e le linee seguenti, in grafia incerta e in inchiostro pallido, sono mere ripetizioni (tranne le precisazioni circa i capitolo dell'Anguillara).

Indice

c. I*r*	[abbozzo di versi in inchiostro molto sbiadito e poco leggibili:] [...] / [...] / [...] maria / [...] / [...] In [...]o bo[s]cheto / damor solo soleto al pide dunolmo / a laparir del Jorno / con liochi a lalba Intenti canto con questi acenti / [litura] spunta pur quanta voj / phoebo da liti eoi // [scritta moderna a matita centrata:] POESIE DEL / LASCA
c. I*v*	[4 numeri incolonnati]
c. 1*r*-3*v*	[indice]
c. 4*r*	Delle Pesche // Tutte le frutte in tutte le stagioni / [...]
c. 5*r*	[...] / Colui che può le Pesche dare e Torre ~
c. 5*v*	Del Pescare // Che bella vita al mondo un pescatore / [...] [attribuito al Berni nell'indice]
c. 7*r*	[...] / Nun gran monte di merda sotterrare ~
c. 7*v*	De Ghiozzj // O sacri excelsi, et gloriosi ghiozzi / [...]
c. 8*v*	Caldi, Freddi, intocchetto, et Marinati ~
c. 9*r*	Diluuio // Iui Ciascun di loro spauentato / [...] [acefalo]
c. 9*v*	[...] / Et guardiui dal foco & da lepiene ~
c. 10*r*	Delle Anguille // Sio hauessi le lingue a mille a mille / [...]
c. 11*r*	[...] / Et facciti in effetto un uom dabbene ~
c. 11*v*	De Cardi // Poi ch'io ho detto di Matteo Lombardi / [...]
c. 13*r*	[...] / Et per lamor di Dio dacci d(e)l Cardo ~
c. 13*v*	Della Gielatina // E no(n) e mai ne sera, ne mattina, / [...]
c. 14*v*	[...] / O che tu sei Poeta o, Imperadore ~
c. 15*r*	Del Orinale // Chi non ha molto ben del Naturale / [...]
c. 16*r*	[...] / Come fanno i Todeschi col Boccale ~
c. 16*v*	Della peste il Primo // Non ti marauigliar Maestro Piero / [...]
c. 19*r*	[...] / El' piu bel tempo che sian tutto lanno ~
c. 19*v*	Della Peste il secondo // Anchor no(n) ho io detto della peste / [...]
c. 22*r*	[...] / Et chi crede altrimenti e un balordo ~
c. 22*v*	Dun Ragazzo // Io ho sentito dir che Mecenate / [...]
c. 23*v*	[...] / Poi che gridar co(n) altri no(n) mi vale ~
c. 24*r*	Al Compare // Se uoi andate drieto a questa vita / [...]
c. 25*r*	[...] / Dateui inanzi a lauorar di Mano ~
c. 25*v*	Lode di Aristotele // Non so Maestro pier quelche ti pare / [...]
c. 27*r*	[...] / Come a te di Castagne far pasticci ~
c. 27*v*	Al Fra Castoro // Vdite fra Castoro un Caso strano / [...]
c. 31*v*	[...] / Fateli fare un seruitial di nchiostro ~

c. 32*r* Andata di Nizza // Questa per aduisarui Baccio mio / [...]
c. 34*r* [...] / Miraccomando a Vostra Signoria ~
c. 34*v* A Frate Bastiano Vinitiano // Padre ame piu che molti Reuerendo / [...]
c. 36*r* [...] / Arriuederci ad hostia a prima laccia ~
c. 36*v* Risposta di Fra Bastiano // Come io hebbi la Vostra signor mio / [...]
c. 37*v* [...] / Comandatemi et fate poi da Voi ~
c. 38*r* A m(esser) Franc(es)co Milanese // Messer Francesco se uoi siate uiuo / [...]
c. 39*r* [...] / Che laltrier senandó nel Veronese ~
c. 39*v* A m(esser) Marcho vinitiano // Quanto io uo piu dirieto alapazzia / [...]
c. 40*v* [...] / Et mi reseruo a bocca a dire il resto ~
c. 41*r* Di Gradasso // Voi mhauete signor mandato a dire / [...]
c. 42*r* [...] / Viua gradasso Berrettaio da Norcia ~
c. 42*v* Del Car(dina)le de Medici // Non crediate però signor ch'io taccia / [...]
c. 44*v* [...] / Di farui qualche cosa di mia mano ~
c. 45*r* Al Naldino // O buona gente che ui dilettate / [...]
c. 46*r* [...] / Vn tratto ei ua piu volentierj alpane [incompleto dopo due terzine nella pagina, seguito da una p. bianca]
c. 46*v* [b.]
c. 47*r* Del Ago // Fra tutte le scientie, e tutte larti / [...]
c. 49*r* [...] / E lo instrumento d(e)lli altri strumenti ~
c. 49*v* [b.]
c. 50*r* Listra di homini bolognesi [...] // El Conte Lodouico Bentiuogli / [...]
c. 51*r* [...] / Christofano dalla Calcine / Post has uidi turbam magna(m) quam nemo dinumerare poterat
c. 51*v* La corte no(n) puo far senza s(er) Cieccho / [...] / Che nel suo loco rimarrà Trifone // Sonetto / Dal piu profondo, e tenebroso centro / [...] / Tanto el ben ch'io gli uoglio e ito adrento
[tre carte tagliate]
c. 52*r* L'usanza mia no(n) fu mai di dir male / [...] / [...] / [A dir di Christo e di Domeneddio]:~ [ultimi 10 vv. del *Capitolo di papa Adriano*, l'ultimo cancellatissimo] ~ [precedono 3 cc. tagliate]
c. 52*v* Al S(igno)re Duca di Malfi // Non per oblio di uoi ma di me stesso / [...]
c. 54*r* [...] / Perpetuo seruitor Maur di Archano ~ / A m(esser) Carlo da Fano et m(esser) Gandolfo // Carlo e gandolfo Messeri ambi doi / [...]
c. 56*r* [...] / Hoggi fornito, et cominciar dicembre ~ // A m(esser) Vberto Strozzi // Magnifico messer uberto mio / [...]
c. 57*r* [...] / Questo ui scriue Maur di suo pugno ~

c. 57*v*	Della Andata Di Tunizi al s(ignor) Marchese del vasto // Donque voi andrete pur signor Marchese / [...]
c. 60*v*	[...] / El Ciel ui meni, et ui torni felice ~
c. 61*r*	A m(esser) Piero Carnesechi // Messer piero che hauete dadovero / [...]
c. 62*v*	[...] / Hor qui mi fermo et piu oltre non dico ~
c. 63*r*	A Mons.[re] Carnesecchа // Monsignor Carnesecchа un Vesco matto / [...]
v. 63*v*	[...] / E co(n)tenta sera la voglia mia ~
c. 64*r*	Al s.[or] Duca di Malphi // Vscito dalle gran mura di Roma / [...]
c. 70*r*	[...] / Oue bramo uedere il sole et voi ~
c. 70*v*	A m(esser) Salvo // Saluo se siete saluo da dovero / [...]
c. 73*v*	[...] / Voi guardate la Testa, et state sano: ~
c. 74*r*	A m(esser) Piero Ghinucci della Menzogna // Tutti iuolumi e tutti li Quinterni, / [...]
c. 79*r*	[...] / Voi fussi anchora .o. papa o. Cardinale ~
c. 79*v*	Della Carestia // E ui parrà pur strana fantasia / [...]
c. 82*v*	[...] / Che quanto piu si gioua piu innamora ~
c. 83*r*	Della Caccia // Signor s'io fussi qualche gran poeta / [...]
c. 86*v*	[...] / L'impressa forma della vostra stampa ~
c. 87*r*	Alla s.[ra] Violante Torniella // Signora uiolante Torniella / [...]
c. 88*v*	[...] / Vostro schiauo co(n)tinuo & seruitore ~
c. 89*r*	Del mal franzese // Ad ogni altro che a me forse dorrebbe / [...]
c. 93*r*	[...] / Et sempre fin che uoi sareste Morto ~
c. 94*v*	Del legno // S'io hauessi piu tempo chel Disitte / [...]
c. 95*v*	[...] / Dapoi che mi ha Cauato dello Auello ~
c. 96*r*	Della sete // Perch'io so uarchi mio che uoi sapete / [...]
c. 98*v*	[...] / Ch'han buona entrata Come uoi sapete ~
c. 99*r*	A m(esser) Io: della Casa, et m(esser) Agostino // Vera coppia di Amici aitempi nostri / [...]
c. 100*v*	[...] / E tutti ibolognesi primieranti ~
c. 101*r*	Del forno // S'io mi leuassi un'hora in nanzi giorno / [...]
c. 103*v*	[...] / Ch'io no(n) ho detto nulla & son gia stanco ~
c. 104*r*	Delle Tasche // Il dormire interreno achi ha padre / [...]
c. 105*v*	[...] / Da lasciarne la sete, il fresco, el bere ~
c. 106*r*	De Peducci // Per ch'un che al mondo mi puo Comandare / [...]
c. 108*r*	[...] / Io per me uorrei esser ne lor piedi ~
c. 108*v*	Del finocchio // S'io douessi bronzin perdere un occhio / [...]
c. 110*r*	[...] / Bronzin senza dir piu, e da buon bere ~
c. 110*v*	Del sonno // Hor anch'io uoglio pur co(n) quello stile / [...]

c. 112*r*	[...] / Tu sei lamiglior parte della uita ~
c. 112*v*	Del Marzapane // Come chi Cierca co(n) arte et parole / [...]
c. 114*r*	[...] / Ché nel .O. retto ogni ben si nasconde ~
c. 114*v*	Delle Mele // Ben ch'io no(n) sia il Bernio, il varchi, il Giello / [...]
c. 116*v*	[...] / Et vorrele hauer buone in sin nel letto ~
c. 117*r*	De Pappafichi // Tutti ipoeti moderni et Antichi / [...]
c. 118*v*	[...] / Chel pappafico e delli Agi un modello ~
c. 119*r*	Del Notare // I philosophi anchor fan(n)o alle pugna / [...]
c. 120*v*	[...] / Chen lui si truoua ogni piacer giocondo ~
c. 121*r*	Delle Bugie // Soglion quei che apigion tolgon parnaso / [...]
c. 122*r*	[...] / A fuggir lunge dalla veritade ~
c. 122*v*	Del Pilo // Non e molto ch'io uiddi un Certo pilo / [...]
c. 125*r*	[...] / Pur che dato mi sia quelche domando ~
c. 125*v*	Della Palla // Io no(n) posso pensar come si sia / [...]
c. 128*v*	[...] / Et glorioso il Cielo, et bello il mondo ~
c. 129*r*	De baci // Io stetti gia per Creder chel popone / [...]
c. 130*v*	[...] / Bacio la man di vostra signoria ~
c. 131*r*	Del Giardino Al Car(dina)le Farnese // Da uoi et me e si gran differenza / [...]
c. 136*r*	[...] / Mentre che glista l' pilo, et io sto Quine ~
c. 137*r*	Dello stecco // Io uindirizzo questo mio Cotale / [...]
c. 138*v*	[...] / Ma sempre habbiatene un nella berretta ~
c. 139*r*	Delle Gotti // Tengo per Cierto etho sempre tenuto / [...]
c. 141*v*	[...] / Godete donque il ben che Dio ui manda ~
c. 142*r*	Della Tossa // Saltri loda la peste el mal franzese / [...]
c. 143*v*	[...] / O uero un pantanaccio di Eloquenza ~
c. 144*r*	Del Pennello // Io uiddi aquesti giorni un buon ritratto / [...]
c. 146*r*	[...] / Io ui farei ueder doue io no(n) posso ~
c. 146*v*	Del Rauanello // Compar per un instinto Naturale / [...]
c. 148*r*	[...] / Ch'a Giunon piace, a Ganimede, a Gioue ~
c. 148*v*	Del Rauanello Il secondo // Sendo del Rauanel detto una parte / [...]
c. 150*r*	[...] / Che gli apre la vescica et fa pisciare ~
c. 150*v*	Pasquino a Fra Martino // Lo suenturato et misero pasquino / [...]
c. 152*r*	[...] / A suoi liberatori un popol Rende ~
c. 152*v*	Del grillo // Sio hauessi bistolfo un altra Testa / [...]
c. 155*r*	[...] / Et ho pegno al giudeo fino alle brache ~
c. 155*v*	Delle huoua sode // Luca Martin come l'opinioni / [...]
c. 157*r*	[...] / Che dirne poco et mal uoi mi intendete ~

c. 157*v* Contro alhuoua sode // Chi hauessi am(m)azzato co(n) sua mano / [...]
c. 159*v* [...] / Che ognun direbbe uello uello vello ˷
c. 160*r* Delle Ricotte // Io ho fantasticato tutta notte / [...]
c. 161*v* [...] / Et di piu ingegno che far gliarcolai ˷
c. 162*r* Martello // Tutte le infirmita duno spedale / [...]
c. 164*r* [...] / Mal peggior mal ditutti ful Martello ˷
c. 164*v* Pensiero // Sen lodare il pensier pongo ipensieri / [...]
c. 166*r* [...] / Ma chi no(n) pensa a nulla, e buon da nulla ˷
c. 166*v* Del Capilupo // Come gia io uiscrissi breuemente / [...]
c. 169*r* [...] / Saluterete il Caualllier mainoldo ˷
c. 169*v* Del nome di giouanni // Sio hauessi manco quindici o, uenti anni / [...]
c. 170*v* [...] / Che glie Cattiuo inter ma peggior mozzo ˷
c. 171*r* Al Como, m(esser) Bart(olome)o Panciatico // Gientil mio Como io mi parti da uoi / [...]
c. 173*r* [...] / Et la padrona mia Cortese vostro ˷
c. 173*v* A m(esser) vberto strozza // Ho risceuuta la lettera vostra / [...]
c. 175*v* [...] / Et donerete al foco queste carte ˷
c. 176*r* Del Letto. // Molte lodate parti et ingegnose / [...]
c. 179*r* [...] / Aspettatemi qui fin ch'io ritorno ˷
c. 179*v* Della Faua // Signora egli e gran tempo ch'io pensaua / [...]
c. 183*v* [...] / In fra lhora di Cena et di merenda.
c. 184*r* Della faua il secondo // Questo leggiadro et glorioso frutto / [...]
c. 190*r* [...] / Ch'ella piu cresce quanto piu si mena ˷
c. 190*v* Contro alhonore // Voi sapete prior che uoi et io / [...]
c. 195*v* [...] / Che gli humani Ciervelli son diuersi ˷
c. 196*r* Dello Honore il secondo // Io no(n) ui misi à tauola Priore / [...]
c. 199*r* [...] / Buona notte prior miraccomando ˷
c. 199*v* Don(n)e di Montagna // Io ui descriuerrò Messer Giouanni / [...]
c. 202*r* [...] / Miraccomando a uoi Con queste Ciancie ˷
c. 202*v* Al Car(dina)le di Mantua // Credo che hauiate inteso signor mio / [...]
c. 204*r* [...] / Resto baciando luna et laltra mano ˷
c. 204*v* Al strozza // Nel dolce tempo che si pelon l'oche / [...]
c. 205*r* [...] / E tornai indrieto quasi a mezzo l'giorno ˷
c. 205*v* Frati de Zoccholi // Molte et diuerse son le opinioni / [...]
c. 209*r* [...] / Solcherá un Mar che no(n) ha fin, ne fondo ˷
c. 209*v* Stizza // Tutti poeti e tutte le persone / [...]
c. 211*r* [...] / Et nimica mortal di patienza ˷
c. 211*v* Faua menata, // Per trar di errore il mondo el desio sciorre / [...]

c. 215*v* [...] / Per Cui sol no(n) uincresce d'esser Viuo ~
c. 216*r* Quesito di Tre dubij // Ho piu uolte pensato fra me stesso / [...]
c. 218*r* [...] / Resterian tutte, saluo che la Vostra ~
c. 218*v* Del Scalco // Per ueder Roma et le memorie antiche / [...]
c. 220*v* [...] / Incolpate no(n) me, mal mio Ceruello ~
c. 221*r* Della Piua // Nessuna in sino ad hor persona uiua / [...]
c. 224*r* [...] / Accio ui [...] il studio un huom galante ~
c. 224*v* Di duoi Giouanni // Mandauisi una coppia di giouanni / [...]
c. 225*v* [...] / Se uoi douessi farli con le forme ~
c. 226*r* Contro la Testa // Lasca gientil e co(n)uien ch'io ti dica
c. 228*v* [...] / Ch'han(n)o le Corna in testa Come ibecchi ~
c. 229*r* Contro alle Calze // Mai no(n) e stata, se ben mi ricordo / [...]
c. 234*v* [...] / Iscalzo, et gnudo, assai piu che a lantica ~
c. 235*r* Del Orto // Hor che Tunizi e preso et Barbarossa / [...]
c. 239*r* [...] / Andassi a galla el mio restassi al fondo ~
c. 239*v* Priapo // Quel io, che gia cantai co(n) humil uerso / [...]
c. 248*r* [...] Honorate laltissimo priapo ~
c. 248*v* Del Fango // Spesso aduien che le cose paion triste / [...]
c. 250*v* [...] / Et sien queste poltriglie benedette ~
c. 251*r* Della Altelena // Pien di dolce desio di dirui in rima / [...]
c. 253*r* [...] / Ch'han(n)o fitti ilor uersi nel uulgare ~
c. 253*v* Pappafico // Madon(n)a Laura io ho desiderato / [...]
c. 254*v* [...] / Che insom(m)a e glie da Papi et Cardinali ~
c. 255*r* Delle Mele // Ho pensato fra me gia mille uolte / [...]
c. 257*v* [...] / Che per lui sempre nhabbi et pel Compagno ~
c. 258*r* Caualcare // Vorrei poter tanto al fondo pescare / [...]
c. 262*r* [...] / Materia da stiuali et no(n) da zoccholi ~
c. 262*v* Vita de villani // Quand'io riguardo a' la uita beata / [...]
c. 265*v* [...] / Ouer sial' caffo lui d'ogni Ribaldo ~
c. 266*r* Della Hosteria // Io mi curiccio ognhor co(n) la natura / [...]
c. 270*v* [...] / Le puttane, la stufa, et lhosteria ~
c. 271*r* Contro al cauarsi la berretta // Signor Molza et che si sio melancapo / [...]
c. 273*v* [...] / Poi che ci e questa usanza Traditora ~
c. 274*r* Del naso. Parla l'Orto // Dice un prouerbio che pare assai bello / [...]
c. 277*v* [...] / Debba, Viua il Re Gneo Fabio Nasone ~
c. 278*r* Delle nuoue. // Poi che adesso busino ognun mi affronta / [...]
c. 279*v* [...] / Chi neuuol piu doman mifaccia motto ~

c. 280*r*	Del Humore // Humore, e mi si e desto un Certo humore / [...]
c. 281*r*	[...] / Che possiate uoi ridere et Crepare ~
c. 281*v*	De poponi // Io no(n) uò in fin morir co(n) questa uoglia / [...]
c. 284*r*	[...] / Et uiuo et sano ogni Anno pe Poponi ~
c. 284*v*	A m(esser) luigi prioli l'orto doma(n)da una Tela pitta // Magnifico signor Messer Luigi / [...]
c. 289*v*	[...] / Senza (come si dice) il pegno in mano ~
c. 290*r*	Della Insalata // Vn poeta ualente mi promisse / [...]
c. 294*v*	[...] / Felice e chin lei pone ogni speranza ~
c. 295*r*	Del pambollito. // Chiunque del [litura] sacro monte in Cima e gito / [...]
c. 297*r*	[...] / Io ne mangierei piu a menadito ~
c. 297*v*	Del cauolo // Io no(n) so ben' Mag.^{co} s'a uoi / [...]
c. 301*r*	[...] / E tenghine abbundante ogni persona ~
c. 301*v*	Delle Mosche // Molti han(n)o speso il tempo et lafatica / [...]
c. 310*v*	[...] / Et saria pien di marauiglial' mondo ~
c. 311*r*	Delle cose Dolci // Io sono a questi giorni Anton mio caro / [...]
c. 313*r*	[...] / Si dice Amor mio dolce et no(n) Amaro ~
c. 313*v*	Del sparuiere // S'io ui uedessi dieci uolte, lhora / [...]
c. 316*r*	[...] / Darò la Colpa alla Signoria Vostra ~
c. 316*v*	Della Pera // Io uolea dir le laudi della Pera / [...]
c. 318*r*	[...] / Che buona anzi miglior fin quando[28] e guasta ~
c. 318*v*	[Della Merda] // Gia mille penne, et mille ingegni stanchi / [...] [il titolo è sovrascritto; il testo è biffato da tratti obliqui; ne sopravvive, del resto, soltanto la prima e l'ultima pagina: sono state sottratte le cc. 322-323 della numerazione a penna]
c. 319*r*	[...] / [explicit illeggibile] ~
c. 319*v*	A m(esser) Bart(olome)o Giugni // Vn tempo buio buio et strano strano / [...]
c. 321*v*	[...] / Hor pensate s'io hebbi un bel piacere ~
c. 322*r*	Allo humor di Bologna sopra il / passeggiare / Humore io mel potrei sdimenticare / [...]
c. 323*r*	[...] / Non chen uoi, no(n) sta ben nun' Mariuolo ~
c. 323*v*	Della Salsiccia // Ben saria colui goffo et senza sale / [...]
c. 326*r*	[...] / A tutti i cibi darà scaccho Matto ~
c. 326*v*	[b.]

[28] *fin quando* su rasura.

c. 327*r* Prima frateria // Sio no(n) ui conoscessi buon Compagno / [...]
c. 329*r* [...] / Piul mostrate co(n) fattj che co(n) boccha ~ // Frateria Seconda. // Se uoi hauessi al men laterza parte / [...]
c. 334*r* [...] / Dirò poi quelche resta unaltra volta ~ // Frateria Terza // Credo laltrier ch'io ui uenissi a noia / [...]
c. 337*v* [...] / Non co(n) dispiacer uostro, ne con [m]io[29] / Adio Don Riccardo
c. 338*r* Sonetto di Cantori, // Prior uoi Creperesti delle risa / [...]
c. 338*v* [...] / Et mangiono i ranocchi in lapeschiera ~
c. 339*r* Della Pen(n)a a Pietro Galerano da Siena // Pietro io no(n) só se siete morto o, uiuo / [...]
c. 341*v* [...] / Mettiate spesso la mia pen(n)a in opra ~
c. 342*r* Della Rogna // Io gli ho tenute sempre per beati / [...]
c. 344*r* [...] / Che in terra ui facessi esser rognoso ~
c. 344*v* Della Cipolla // Gran torto mi par fare alla natura / [...]
c. 345*v* [...] / Meglio no(n) si trouar che la Cipolla ~
c. 347*r* Della prosumptione // Hor uenghino ipoeti tanti e tanti / [...]
c. 347*v* [...] / In questa etate afarsi grande almondo ~ // In Dispregio / Della Caccia / M(esser) Pandolfo hon(orando) Perche uoi tanto lodaste il Capitolo della Caccia al Lasca, pare hauer fatto qualche bella cosa, visimanda hora il presente in dishonor di quella, acciò uoi leggiendolo conosciate come han(n)o da esser fatti i Capitoli che meriton lode, et il Lasca ueggiendoli gli impari a Comporre: ÷
c. 348*r* Dispregio della Caccia // Quant'io Cipenso piu, piu mi confondo / [...] vv. 4-6: So dir chel Lasca lha fatta Marchiana / Lodar la caccia, che per Antichristo / Non lharia fatto un figliuol di Puttana
cc. 349*v*-350*r*: bb.
c. 352*r* [...] / Senza disagio et co(n) un gran Diletto ~ / Del nome di giouannj / Al uirtuoso M(esser) Giouan(n)i Mazzuoli altrimenti / lo stradino o, il Consagrata. // Bello ueramente honorandiss(i)mo stradino [...]
c. 352*v* [...] Cio e al corpo et à lanima uostra // Il Lasca
c. 353*r* A giouan(n)i Mazzuoli altrimenti lo stradino / o, il consagrata Capitolo in lode di / giouannj / Tra lopere di Dio marauigliose / [...]
c. 355*v* [...] / A Dio uilascio et mene uò nel Letto ~

[29] *ne con* sovrascritto (in inchiostro più scuro) su qualcosa di leggibile; a questo punto il relitto *io* a fine verso non può che essere corretto in [*m*]*io*.

c. 356*r*	A m(esser) Io(an) Bap(tis)ta Cieruino Andrea Man- / cinello dello Amor uero // Cieruin gia molte uolte mison messo / [...]
c. 361*r*	[...] / Che questo el uero, el piu perfetto Amore ~
c. 361*v*	Al Virtuoso et Bonario m(esser) Giouannj / Mazzuoli altrimentj lo stradino o, il Consagrata // Ben siete uoi sopra ogni altro animal che uiua [...]
c. 362*v*	[...] Di fiorenza lultimo di Agosto M. D. X X X X ij // Il Lasca
c. 363*r*	Lode della Barba // Se bene haueste qualche gran faccenda / [...]
c. 365*r*	[...] / Torrei piu tosto che la pelatina ~
c. 365*v*	Lode de [Coglioni][30] // Questi nostri Poeti Cicaloni / [...]
c. 368*r*	[...] / Godendo lieto d(e)lla uostra altezza ~
c. 368*v*	Del giuoco della Morra // Messer Vital del giuoco della Morra / [...]
c. 372*v*	[...] / Poter cosi giucar mille annj Integri ~
c. 373*r*	Della Villa di Io(anni) bonj // Hora mai Monsignor ch'io mi ritruouo / [...]
c. 383*r*	[...] / Ne persona che habbia lhic · et lhocche: ~
c. 383*v*	Della fatica // O Madre di Virtu Cara fatica / [...]
c. 389*v*	[...] / Tal che per lei u'e l' mondo el Cielo aperto: ~
c. 390*r*	Le lode della padella // O del berna gentil Anima bella / [...]
c. 392*v*	[...] / Col mondo a tener gli occhi alle Padelle ~
c. 393*r*	Al gran' Cardinal' di Trento // Fra i bassi fra i mezzani et fra gli herroi / [...]
c. 398*r*	[...] / Che io uenga a Trento a farui riuerenza ~
c. 398*v*	[b.]
c. 399*r*	[b.]
c. 399*v*	Al Car(dina)le Farnese // Monsignore illustrissimo Farnese / [...] [di Iacopo Sellaio, come risulta dagli ultimi versi]
c. 402*r*	[...] / Dal Borghetto d'ottobre a dui sette ~
c. 402*v*	Della Zucca // Non sara la mia bocca mai ristucca / [...]
c. 406*r*	[...] / Per ir gridando Zuccha, Zuccha, Zucca ~
c. 406*v*	Capitol secondo della Zucca // Apollo anchor miride, et poi mi accenna / [...]
c. 410*r*	[...] / Che uà gridando Zuccha Zuccha Zuccha ~
c. 410*v*	Capitol della penna // Laltrier scriuendo un mio Capriccio strano / [...]
c. 415*r*	[...] / Ch'ella si adiri quando in mano io lhaggio ~

[30] [*Coglioni*] cancellato.

c. 415*v* A m(esser) Burtio Amico // Burtio mio Car dio ui mantenga uiuo / [...]
c. 416*r* [...] / Resta nel spirto, et lalma acceso et Viuo: ~
c. 416*v* Della Torta // Miser Iacopo mio siate pur certo / [...]
c. 422*v* [...] / Che infatti a' Capo no(n) ne uerrei mai: ~ // Del giuco // Dicon molti che Amore et Charitá, / [...]
c. 424*v* [...] / Che spenta é, Charità mancando Il giuoco: ~
c. 425*r* Della Furfanteria // El mi e, uenuta una gran fantasia / [...]
c. 426*v* [...] / Et ch'al suon mi create di Sonagli: ~
c. 427*r* De Prosciuttj // Monsignor no(n) uorrei che li Prosciuttj / [...]
c. 429*v* [...] / Se son miglior di questi d(e)l paese: ~
c. 430*r* Del mangiar dase // Chi mi dicessi che uuoi tu piu tosto / [...]
c. 432*v* [...] / Distenderei tra libri un Touagliuolo: ~ // ÷ Contro al'esser grande // Quanto piu ueggo et pruouo a' lagiornata / [...]
c. 436*r* [...] / Et sentirò per fin ch'io saró uiuo: ~ // Al car(dina)le Bellai. // Monsignor Illustrissimo Bellai / [...] [dell'Anguillara, che firma alla fine]
c. 437*v* [...] / Il giorno che Ando Christo in eMausse ~
c. 438*r* Della pigritia il Primo // M(esser) Bartolomeo molto honorando / [...]
c. 442*r* [...] / Che girar la persona hor quindi hor Quinci
c. 442*v* Cap. / [De Coglioni][31] // Lignorantia e, cagion di tanti Mali / [...]
c. 443*v* [...] / Che beato è, quel sol ch'ha del [coglione][32] ~
c. 444 [b.]

Incipitario normalizzato

[non comprende la *Listra di homini bolognesi* di F. Berni]

[...] (expl. [A dir di Christo e di Domeneddio]) (c. 52*r*)
cap. [di *Papa Adriano*] (acefalo, mutilo) di F. Berni

Ad ogni altro che a me forse dorrebbe (expl. E sempre fin che voi sareste morto) (cc. 89*r*-93*r*)
cap. del *Mal franzese* di G.F. Bini

[31] [*De Coglioni*] cancellato.

[32] [*coglione*] cancellato.

Ancor non ho io detto della peste (expl. E chi crede altrimenti è un balordo) (cc. 19*v*-22*r*)
cap. della *Peste* 2 di F. Berni
Apollo ancor mi ride e poi mi accenna (expl. Che va gridando zucca zucha zucca) (cc. 406*v*-410*r*)
cap. della *Zucca* 2 adesp. ined.
Ben ch'io non sia il Bernio, il Varchi, il Gello (expl. E vorre'le aver buone insin nel letto) (cc. 114*v*-116*v*)
cap. delle *Mele* attr. a M. Franzesi ined.
Ben saria colui goffo e senza sale (expl. A tutti i cibi darà scacco matto) (cc. 323*v*-326*v*)
cap. della *Salsiccia* adesp. [ma di A.F. Grazzini]
Burzio mio car, Dio vi mantenga vivo (expl. Resta nel spirto e l'alma acceso e vivo) (cc. 415*v*-416*r*)
cap. *A Burzio amico* adesp. ined.
Carlo e Gandolfo, messeri ambi doi (expl. Oggi fornito e cominciar dicembre) (cc. 56*r*-57*r*)
cap. *A messer Carlo da Fano e messer Gandolfo* [*Porrino*]di G. Mauro
Cervin, già molte volte mi son messo (expl. Che questo è 'l vero e 'l più perfetto amore) (cc. 356*r*-361*r*)
cap. dell'*Amore* di A. Mancinelli ined. (cap. grave)
Che bella vita al mondo un pescatore (expl. 'N un gran monte di merda sotterrare) (cc. 5*v*-7*r*)
cap. del *Pescare* attr. a F. Berni [ma ritenuto apocrifo]
Chi avessi ammazzato con sua mano (expl. Che ognun direbbe vello! vello! vello!) (cc. 157*v*-159*v*)
cap. *Contro a l'uova sode* adesp. [ma di B. Varchi]
Chi mi dicessi che vuoi tu più tosto (expl. Distenderei tra' libri un tovagliuolo) (cc. 430*r*-432*v*)
cap. del *Mangiar da sé* adesp. ined.
Chi non ha molto ben del naturale (expl. Come fanno i Todeschi col boccale) (cc. 15*r*-16*v*)
cap. dell'*Orinale* di F. Berni
Chiunque del sacro monte in cima è gito (expl. Io ne mangerei più a menadito) (cc. 295*r*-297*r*)
cap. del *Pambollito* adesp. ined.

Come chi cerca con arte e parole (expl. Che nell'O retto ogni ben si nasconde) (cc. 112*v*-114*r*)
cap. del *Marzapane* [o *Torte marzapane*] adesp. [ma di A.F. Grazzini]
Come già io vi scrissi brevemente (expl. Saluterete il cavallier Mainoldo) (cc. 166*v*-169*r*)
cap. *sine titulo* [lettera in versi] di [Lelio?] Capilupi[33] ined.
Come io ebbi la vostra, signor mio (expl. Comandatemi e fate poi da voi) (cc. 36*v*-37*v*)
Risposta di fra Bastiano adesp. [ma di M. Buonarroti]
Compar, per un instinto naturale (expl. Ch'a Giunon piace, a Ganimede, a Giove) (cc. 146*v*-148*r*)
cap. del *Ravanello* 1 attr. a P. Nelli [ma altrove anche ad A. Bronzino]
Credo che aviate inteso, signor mio (expl. Resto baciando l'una e l'altra mano) (cc. 202*v*-204*v*)
cap. *Al cardinale di Mantua* [*Del pigliare il legno*] adesp. ined.
Credo l'altr'ier ch'io vi venissi a noia (expl. Non con dispiacer vostro, né con [m]io) (cc. 334*r*-337*v*)
cap. *Frateria* 3 adesp. ined.
Dal più profondo e tenebroso centro (expl. Tanto el ben ch'io gli voglio è ito adrento) (c. 51*v*)
son. [della *Mula*] (mutilo) di F. Berni
Da voi e me è sì gran differenza (expl. Mentre che gli sta 'l pilo ed io sto quine) (cc. 131*r*-136*r*)
cap. del *Giardino* [ovvero *Orto* 2] di G.F. Bini
Dice un proverbio che pare assai bello (expl. Debba, viva il re Gneo Fabio Nasone) (cc. 274*r*-277*v*)
cap. del *Naso* adesp.
Dicon molti che amore e carità (expl. Che spenta è carità, mancando il giuoco) (cc. 422*v*-424*v*)
cap. del *Giuco* adesp. ined.

[33] Il cap. è uno dei pochi che abbiano il nome dell'autore nel testo; nell'indice, invece, *Al Capilupi*. Sembra più ragionevole ritenerlo *del* che non *al* Capilupi, dal momento che l'autore allude giocosamente a se stesso come «il lupo». Quanto all'identificazione con Lelio piuttosto che con gli altri fratelli Capilupi, si fa preferire Lelio perché è lui quello del quale è documentata la frequentazione dei berneschi di prima generazione.

Donque voi andrete pur, signor marchese (expl. El ciel vi meni e vi torni felice) (cc. 57*v*-60*v*)
cap. *Al marchese del Vasto* [*Andata di Tunizi*] di G. Mauro
El Conte Lodouico Bentiuogli (expl. Post has vidi turbam magnam quam nemo dinumerare poterat)
Listra di omini bolognesi [frammento dell'*Entrata dell'Imperatore in Bologna*] di F. Berni (cc. 50*r*-51*r*)
El mi è venuta una gran fantasia (expl. E ch'al suon mi create di sonagli) (cc. 425*r*-426*v*)
cap. della *Furfanteria* adesp. ined.
E' non è mai né sera né mattina (expl. O che tu sei poeta o imperadore) (cc. 13*v*-14*v*)
cap. della *Gelatina* di F. Berni
E' vi parrà pur strana fantasia (expl. Che quanto più si giova più innamora) (cc. 79*v*-82*v*)
cap. della *Carestia* di G. Mauro
Fra i bassi, fra i mezzani e fra gli erroi (expl. Che io venga a Trento a farvi riverenza) (cc. 393*r*-398*r*)
cap. *Al cardinale di Trento* di [G.A. dell'Anguillara]
Fra tutte le scienzie e tutte l'arti (expl. È lo instrumento delli altri strumenti) (cc. 47*r*-49*r*)
cap. dell'*Ago* (mutilo) di F. Berni
Gentil mio Como, io mi parti' da voi (expl. E la padrona mia cortese. Vostro) (cc. 171*r*-173*r*)
cap. *Al Como* di B. Panciatichi
Già mille penne e mille ingegni stanchi (expl. illeggibile) (cc. 318*v*-319*r*)
cap. della [*Merda*] adesp. ined.
Gran torto mi par fare alla natura (expl. Meglio non si trovar che la cipolla) (cc. 344*v*-345*v*)
cap. della *Cipolla* di A. Mancinelli ined.
Ho pensato fra me già mille volte (expl. Che per lui sempre n'abbi e pel compagno) (cc. 255*r*-257*v*)
cap. delle *Mele* di [?] Tarpeo [o Tarpei] ined.
Ho più volte pensato fra me stesso (expl. Resterian tutte, salvo che la vostra) (cc. 216*r*-218*r*)
cap. *Quesito di tre dubii* adesp. ined.

Ho riscevuta la lettera vostra (expl. E donerete al foco queste carte) (cc. 173*v*-175*v*)
cap. *A messer Uberto Strozzi* di G. Mauro
I filosofi ancor fanno alle pugna (expl. Che 'n lui si truova ogni piacer giocondo) (cc. 119*r*-120*v*)
cap. del *Notare* attr. a M. Franzesi ined.
Il dormire in terreno a chi ha padre (expl. Da lasciarne la sete, il fresco, el bere) (cc. 104*r*-105*v*)
cap. delle *Tasche* di B. Varchi
Io gli ho tenuti sempre per beati (expl. Che in terra vi facessi esser rognoso) (cc. 342*r*-344*r*)
cap. della *Rogna* di A. Mancinelli ined.
Io ho fantasticato tutta notte (expl. E di più ingegno che far gli arcolai) (cc. 160*r*-161*v*)
cap. delle *Ricotte* adesp. [ma di B. Varchi]
Io ho sentito dir che Mecenate (expl. Poi che gridar con altri non mi vale) (cc. 22*v*-23*v*)
cap. di un *Ragazzo* di F. Berni
Io mi curiccio ognor con la natura (expl. Le puttane, la stufa e l'osteria) (cc. 266*r*-270*v*)
cap. dell'*Osteria* di A. Sansedoni
Io non posso pensar come si sia (expl. E glorioso il cielo e bello il mondo) (cc. 125*v*-128*v*)
cap. della *Palla* attr. a M. Franzesi
Io non so ben, magnifico, s'a voi (expl. E tenghine abbundante ogni persona) (cc. 297*v*-301*r*)
cap. del *Cavolo* adesp. ined.
Io non vi misi a tavola, priore (expl. Buona notte, prior. Mi raccomando) (cc. 196*r*-199*r*)
cap. dell'*Onore* 2 di G. Mauro
Io non vo' in fin morir con questa voglia (expl. E vivo e sano ogni anno pe' poponi) (cc. 281*v*-284*r*)
cap. dei *Poponi* adesp. [ma di A.F. Grazzini]
Io sono a questi giorni, Anton mio caro (expl. Si dice amor mio dolce et non amaro) (cc. 311*r*-313*r*)
cap. delle *Cose dolci* adesp. ined.

Io stetti già per creder che ’l popone (expl. Bacio la man di vostra signoria) (cc. 129*r*-130*v*)
cap. dei *Baci* [o *Bacio*] adesp. [ma di G. Della Casa]

Io viddi a questi giorni un buon ritratto (expl. Io vi farei veder dove io non posso) (cc. 144*r*-146*v*)
cap. del *Pennello* adesp. [ma di A. Bronzino]

Io vi descriverrò, messer Giovanni (expl. Mi raccomando a voi con queste ciance) (cc. 199*v*-202*r*)
cap. delle *Donne di montagna* [1] di G. Mauro

Io v’indirizzo questo mio cotale (expl. Ma sempre abbiatene un nella berretta) (cc. 137*r*-138*v*)
cap. dello *Stecco* [o *Steccadenti*] di M. Franzesi

Io volea dir le laudi della pera (expl. Ch’è buona, anzi miglior, fin quando è guasta) (cc. 316*v*-318*r*)
cap. della *Pera* adesp. ined.

Ivi ciascun di loro spaventato (expl. E guardivi dal foco e da le piene) (cc. 9*r*-9*v*)
cap. del *Diluvio* (acefalo) di F. Berni

La corte non può far senza ser Cecco (expl. Che nel suo loco rimarrà Trifone) (c. 51*v*)
son. [di *Ser Cecco*] di F. Berni

L’altr’ier, scrivendo un mio capriccio strano (expl. Ch’ella si adiri quando in mano io l’aggio) (cc. 410*v*-415*r*)
cap. della *Penna* 2 adesp. [ma evidentemente di Fermo da Pisa] ined.

Lasca gentil, e’ convien ch’io ti dica (expl. Ch’hanno le corna in testa come i becchi) (cc. 226*r*-228*v*)
cap. *Contro la testa* adesp. ined.

L’ignorantia è cagion di tanti mali (expl. Che beato è quel sol ch’ha del [coglione]) (cc. 442*v*-443*v*)
cap. dei *Coglioni* adesp. ined.

Lo sventurato e misero Pasquino (expl. A’ suoi liberatori un popol rende) (cc. 150*v*-152*r*)
cap. *Pasquino a fra Martino* adesp. ined.

Luca Martin, come l’opinioni (expl. Che dirne poco e mal. Voi mi intendete) (cc. 155*v*-157*r*)
cap. delle *Uova sode* adesp. [ma di B. Varchi]

Madonna Laura, io ho desiderato (expl. Che insomma egli è da papi e cardinali) (cc. 253*v*-254*v*)
cap. del *Pappafico* di [?] Toscano ined.
Magnifico messer Uberto mio (expl. Questo vi scrive Maur di suo pugno) (cc. 56*r*-57*r*)
cap. *A messer Uberto Strozzi* di G. Mauro
Magnifico signor messer Luigi (expl. Senza (come si dice) il pegno in mano) (cc. 284*v*-289*v*)
cap. *A messer Luigi Priuli* adesp. [ma di G.F. Bini?] ined.
Mai non è stata, se ben mi ricordo (expl. Iscalzo e gnudo, assai più che a l'antica) (cc. 229*r*-234*v*)
cap. di *Contro alle calze* di G.F. Bini
Mandavisi una coppia di Giovanni (expl. Se voi dovessi farli con le forme) (cc. 224*v*-225*v*)
cap. di *Duoi Giouanni* adesp. ined.
Messer Bartolomeo molto onorando (expl. Che girar la persona or quindi or quinci) (cc. 438*r*-442*r*)
cap. della *Pigrizia* adesp. ined.
Messer Francesco, se voi siate vivo (expl. Che l'altr'ier se n'andò nel Veronese) (cc. 38*r*-39*r*)
cap. *A messer Francesco Milanese* di F. Berni
Messer Piero, che avete dadovero (expl. Or qui mi fermo e più oltre non dico) (cc. 61*r*-62*v*)
cap. *A messer Piero Carnesecchi* di G. Mauro
Messer Vital, del giuoco della morra (expl. Poter così giucar mille anni integri) (cc. 368*v*-372*v*)
cap. della *Morra* [*Giuoco della Morra*] adesp. [ma di A. Piccolomini?] ined.
Miser Iacopo mio, siate pur certo (expl. Che infatti a capo non ne verrei mai) (cc. 416*r*-422*v*)
cap. della *Torta* adesp. ined.
Molte e diverse son le opinioni (expl. Solcherà un mar che non ha fin né fondo) (cc. 205*r*-209*r*)
cap. dei *Frati de zoccoli* [o *Frati*] di G. Mauro
Molte lodate parti ed ingegnose (expl. Aspettatemi qui fin ch'io ritorno) (cc. 176*r*-179*r*)
cap. del *Letto* di G. Mauro

Molti hanno speso il tempo e la fatica (expl. E saria pien di maraviglia ’l mondo) (cc. 301*v*-310*v*)
cap. delle *Mosche* adesp. ined.
Monsignor Carnesecca, un vesco matto (expl. E contenta serà la voglia mia) (cc. 63*r*-63*v*)
cap. *A monsignor Carnesecchi* di G. Mauro
Monsignor illustrissimo Bellai (expl. Il giorno che andò Cristo in Emausse) (cc. 436*r*-437*v*)
cap. contro l’*Esser grande* adesp. [ma di G.A. dell’Anguillara] ined.
Monsignore illustrissimo Farnese (expl. Dal Borghetto, d’ottobre a dui sette) (cc. 399*v*-402*r*)
cap. *Al cardinal Farnese* attr. a G.A. dell’Anguillara [ma di Iacopo Sellaio] ined.
Monsignor, non vorrei che li prosciutti (expl. Se son miglior di questi del paese) (cc. 427*r*-429*v*)
cap. dei *Prosciutti* adesp. ined.
Nel dolce tempo che si pelon l’oche (expl. E tornai indrieto quasi a mezzo ’l giorno) (cc. 204*r*-205*v*)
cap. *Al Strozza* adesp. ined.
Nessuna in sino ad or persona viva (expl. Acciò vi [...] il studio un uom galante) (cc. 221*r*-224*r*)
cap. dello *Scalco* adesp. ined.
Non crediate però, signor, ch’io taccia (expl. Di farvi qualche cosa di mia mano) (cc. 42*v*-44*v*)
cap. *Al cardinale de’ Medici* di F. Berni
Non è molto ch’io viddi un certo pilo (expl. Pur che dato mi sia quel che domando) (cc. 122*v*-125*r*)
cap. del *Pilo* di G.F. Bini
Non per oblio di voi ma di me stesso (expl. Perpetuo servitor Maur di Arcano) (cc. 52*v*-54*r*)
cap. *Al duca di Malfi* di G. Mauro
Non sarà la mia bocca mai ristucca (expl. Per ir gridando zucca, zucca, zucca) (cc. 402*v*-406*r*)
cap. della *Zucca* [1] adesp. ined.
Non so, maestro Pier, quel che ti pare (expl. Come a te di castagne far pasticci) (cc. 25*v*-27*r*)
cap. in lode di *Aristotele* di F. Berni

Non ti maravigliar, maestro Piero (expl. È ’l più bel tempo che sia ’n tutto l’anno) (cc. 16*v*-19*r*)
cap. della *Peste* 1 di F. Berni
O buona gente che vi dilettate (expl. Un tratto ei va più volentieri al pane) (cc. 45*r*-46*r*)
cap. di *Naldino* [o *Nardino* o del *Cornacchino*] (mutilo) di F. Berni
O del Berna gentil anima bella (expl. Col mondo a tener gli occhi alle padelle) (cc. 390*r*-392*v*)
cap. della *Padella* di Cesare da Fano ined.
O madre di virtù, cara fatica (expl. Tal che per lei v’è ’l mondo e ’l cielo aperto) (cc. 383*v*-389*v*)
cap. della *Fatica* di Cesare da Fano ined.
Oramai, monsignor, ch’io mi ritruovo (expl. Né persona che abbia l’hic e l’hocche) (cc. 373*r*-383*r*)
cap. della *Villa* di G. Boni
Or anch’io voglio pur con quello stile (expl. Tu sei la miglior parte della vita) (cc. 110*v*-112*r*)
cap. del *Sonno* adesp. [da *R39* attribuito a Giovan Battista Belli]
Or che Tunizi è preso e Barbarossa (expl. Andassi a galla e ’l mio restassi al fondo) (cc. 235*r*-239*r*)
cap. dell’*Orto* di G.F. Bini
Or venghino i poeti tanti e tanti (expl. In questa etate a farsi grande al mondo) (cc. 347*r*-347*v*)
cap. della *Prosunzione* di A. Mancinelli ined.
O sacri eccelsi e gloriosi ghiozzi (expl. Caldi, freddi, in tocchetto e marinati) (cc. 7*v*-8*v*)
cap. dei *Ghiozzi* di F. Berni
Padre, a me più che molti reverendo (expl. Arrivederci ad Ostia a prima laccia) (cc. 34*v*-36*r*)
cap. *A frate Bastiano Viniziano* di F. Berni
Perch’io so, Varchi mio, che voi sapete (expl. Ch’han buona entrata, come voi sapete) (cc. 96*r*-98*r*)
cap. della *Sete* di A. Firenzuola
Perch’un che al mondo mi può comandare (expl. Io per me vorrei esser ne’ lor piedi) (cc. 106*r*-108*r*)
cap. dei *Peducci* di B. Varchi

Per trar di errore il mondo e ’l desio sciorre (expl. Per cui sol non v’incresce d’esser vivo) (cc. 211*v*-215*v*)
cap. della *Fava menata* adesp. ined.

Per veder Roma e le memorie antiche (expl. Incolpate non me, ma ’l mio cervello) (cc. 218*v*-220*v*)
cap. dello *Scalco* adesp. ined.

Pien di dolce desio di dirvi in rima (expl. Ch’hanno fitti i lor versi nel volgare) (cc. 251*r*-253*r*)
cap. dell’*Altelena* di L. Martelli

Pietro, io non so se siete morto o vivo (expl. Mettiate spesso la mia penna in opra) (cc. 339*r*-341*v*)
cap. della *Penna* [1] di Fermo da Pisa ined.

Poi che adesso, Busino, ognun mi affronta (expl. Chi ne vuol più doman mi faccia motto) (cc. 278*r*-279*v*)
cap. delle *Nuove* [biasimo] adesp. [ma di M. Franzesi]

Poi ch’io ho detto di Matteo Lombardi (expl. E per l’amor di Dio dacci del cardo) (cc. 11*v*-13*r*)
cap. dei *Cardi* di F. Berni

Prior, voi creperesti delle risa (expl. E mangiono i ranocchi in la peschiera) (cc. 338*r*-338*v*)
son. dei *Cantori* adesp. ined.

Quand’io riguardo a la vita beata (expl. Over sia ’l caffo lui d’ogni ribaldo) (cc. 262*v*-265*v*)
cap. della *Vita de’ villani* [o *Felicità de’ villani*] di A. Sansedoni

Quant’io ci penso più, più mi confondo (expl. Senza disagio et con un gran diletto) (cc. 348*r*-352*r*)
cap. in dispregio della *Caccia* adesp. [ma attr. a A.F. Grazzini «in nome d’un altro»][34]

Quanto io vo più dirieto a la pazzia (expl. E mi reservo a bocca a dire il resto) (cc. 39*v*-40*v*)
cap. *A messer Marco Viniziano* di F. Berni

Quanto più veggo e pruovo a la giornata (expl. E sentirò per fin ch’io sarò vivo) (cc. 432*v*-436*r*)
cap. contro l’*Esser grande* adesp. ined.

[34] Cfr. GRAZZINI *Rime burlesche*, p. 548.

Signora Violante Torniella (expl. L'impressa forma della vostra stampa) (cc. 83*r*-86*v*)
cap. *Alla signora Violante Torniella* di G. Mauro

Signor Molza, e che sì, s'io me la 'ncapo (expl. Poi che ci è questa usanza traditora) (cc. 271*r*-273*v*)
cap. contro il *Cavarsi la berretta* [ovvero *Contro lo sberrettare*] di M. Franzesi

Signor, s'io fussi qualche gran poeta (expl. Vostro schiavo continuo e servitore) (cc. 87*r*-88*v*)
cap. della *Caccia* di G. Mauro

S'io avessi, Bistolfo, un'altra testa (expl. Ed ho pegno al giudeo fino alle brache) (cc. 152*v*-155*r*)
cap. del *Grillo* attr. a P. Nelli

S'io avessi le lingue a mille a mille (expl. E facciti in effetto un uom dabbene) (cc. 10*r*-11*r*)
cap. delle *Anguille* di F. Berni

S'io avessi manco quindici o venti anni (expl. Che gli è cattivo inter ma peggior mozzo) (cc. 169*v*-170*v*)
cap. del *Nome di Giovanni* di G. Della Casa

S'io avessi più tempo che 'l disitte (expl. Dapoi che mi ha cavato dello avello) (cc. 89*r*-93*r*)
cap. del *Legno* [*santo*] di A. Firenzuola

S'io dovessi, Bronzin, perdere un occhio (expl. Bronzin, senza dir più, e' da buon bere) (cc. 108*v*-110*r*)
cap. del *Finocchio* di B. Varchi

S'io mi levassi un'ora innanzi giorno (expl. Ch'io non ho detto nulla e son già stanco) (cc. 101*r*-103*v*)
cap. del *Forno* di G. Della Casa

S'io non vi conoscessi buon compagno (expl. Più 'l mostrate con fatti che con bocca) (cc. 327*r*-329*r*)
cap. *Frateria* 1 adesp. ined.

S'io vi vedessi dieci volte l'ora (expl. Darò la colpa alla signoria vostra) (cc. 313*r*-316*r*)
cap. dello *Sparviere* adesp. ined.

Soglion quei che a pigion tolgon Parnaso (expl. A fuggir lunge dalla veritade) (cc. 121*r*-122*r*)
cap. delle *Bugie* adesp. [ma di V. Martelli]

Spesso avvien che le cose paion triste (expl. E sien queste poltriglie benedette) (cc. 248*v*-250*v*)
cap. del *Fango* di B. Carli Piccolomini
Tengo per certo ed ho sempre tenuto (expl. Godete donque il ben che Dio vi manda) (cc. 139*r*-141*v*)
cap. delle *Gotti* [o *Gotte*] di M. Franzesi
Tra l'opere di Dio maravigliose (expl. A Dio vi lascio e me ne vo nel letto) (cc. 353*r*-355*v*)
cap. di *Giovanni* [o *Nome di Giovanni*] di A.F. Grazzini
Tutte le frutte in tutte le stagioni (expl. Colui che può le pesche dare e torre) (cc. 4*r*-5*r*)
cap. delle *Pesche* di F. Berni
Tutte le infirmità d'uno spedale (expl. Ma 'l peggior mal di tutti fu 'l martello) (cc. 162*r*-164*r*)
cap. del *Martello* di G. Della Casa
Tutti poeti e tutte le persone (expl. *E nimica mortal di pazienza*) (cc. 209*v*-211*r*)
cap. della *Stizza* di G. Della Casa
Tutti i poeti moderni ed antichi (expl. Che 'l pappafico è delli agi un modello) (cc. 117*r*-118*v*)
cap. dei *Pappafichi* attr. a M. Franzesi ined.
Tutti i volumi e tutti li quinterni (expl. Voi fussi ancora o papa o cardinale) (cc. 74*r*-79*r*)
cap. della *Menzogna* [o delle *Bugie*] di G. Mauro
Udite, Fracastoro, un caso strano (expl. Fateli fare un servizial di 'nchiostro) (cc. 27*v*-31*v*)
cap. *Al Fracastoro* [o del *Prete di Povigliano*] di F. Berni
Umore, e' mi si è desto un certo umore (expl. Che possiate voi ridere e crepare) (cc. 280*r*-281*r*)
cap. dell'*Umore* [o *Umore malinconico*] adesp. [ma di M. Franzesi]
Umore, io mel potrei sdimenticare (expl. Non che 'n voi, non sta ben 'n un mariuolo) (cc. 322*r*-323*r*)
cap. del *Passeggiare* adesp. [ma di M. Franzesi]
Un poeta valente mi promisse (expl. Felice è chi 'n lei pone ogni speranza) (cc. 290*r*-294*v*)
cap. dell'*Insalata* di F.M. Molza
Un tempo buio buio e strano strano (expl. illeggibile) (cc. 319*v*-321*v*)
cap. della *Cattiva notte* [o *Mala notte*] adesp. [ma di M. Franzesi]

Uscito dalle gran mura di Roma (expl. Ove bramo vedere il sole et voi) (cc. 64*r*-70*r*)
cap. *Al duca di Malfi* [*Viaggio di Roma*] di G. Mauro

Vera coppia di amici ai tempi nostri (expl. E tutti i bolognesi primieranti) (cc. 99*r*-100*v*)
cap. *A messer Giovanni Della Casa e messer Agostino* [ovvero *Donne di montagna* 2] di G. Mauro

Voi m'avete, signor, mandato a dire (expl. Viva Gradasso Berrettaio da Norcia) (cc. 41*r*-42*r*)
cap. di *Gradasso* di F. Berni

Voi sapete, prior, che voi ed io (expl. Che gli umani cervelli son diversi) (cc. 190*v*-195*v*)
cap. *Contro a l'onore* [o *In disonor dell'onore*] di G. Mauro

Vorrei poter tanto al fondo pescare (expl. Materia da stivali et non da zoccoli) (cc. 258*r*-262*r*)
cap. del *Cavalcare* adesp. [ma di Mino Celsi][35] ined.

Indice dei titoli dei capitoli

(normalizzati e semplificati)

A frate Bastiano Viniziano (Padre, a me più che molti reverendo) di F. Berni (cc. 34*v*-36*r*)

Ago (Fra tutte le scienzie e tutte l'arti) di F. Berni (cc. 47*r*-49*r*)

Al cardinale de' Medici (Non crediate però, signor, ch'io taccia) di F. Berni (cc. 42*v*-44*v*)

Al cardinale di Trento (Fra i bassi, fra i mezzani e fra gli erroi) di G.A. dell'Anguillara (cc. 393*r*-398*r*)

Al cardinale di Mantua [*Del pigliare il legno*] (Credo che aviate inteso, signor mio) adesp. (cc. 202*v*-204*v*)

Al cardinal Farnese (Monsignore illustrissimo Farnese) attr. a G.A. dell'Anguillara [ma di Iacopo Sellaio] (cc. 399*v*-402*r*)

Al Como (Gentil mio Como, io mi parti' da voi) di B. Panciatichi (cc. 171*r*-173*r*)

[35] A lui (l'Asciutto Intronato: 1514-1575?) lo attribuisce SALZA 1900, p. 117.

Marzapane [o *Torte marzapane*] (Come chi cerca con arte e parole) adesp. [ma di A.F. Grazzini] (cc. 112*v*-114*r*)
Mele (Ben ch'io non sia il Bernio, il Varchi, il Gello) attr. a M. Franzesi (cc. 114*v*-116*v*)
Mele (Ho pensato fra me già mille volte) di [?] Tarpeo (cc. 255*r*-257*v*)
Menzogna [o delle *Bugie*] (Tutti i volumi e tutti li quinterni) di G. Mauro (cc. 74*r*-79*r*)
[*Merda*] (Già mille penne e mille ingegni stanchi) adesp. (cc. 318*v*-319*r*)
Morra [*Giuoco della Morra*] (Messer Vital, del giuoco della morra) adesp. [ma di A. Piccolomini?] (cc. 368*v*-372*v*)
Mosche (Molti hanno speso il tempo e la fatica) adesp. (cc. 301*v*-310*v*)
Naldino [o *Nardino* o del *Cornacchino*] (O buona gente che vi dilettate) di F. Berni (cc. 45*r*-46*r*)
Naso (Dice un proverbio che pare assai bello) adesp. (cc. 274*r*-277*v*)
Nome di Giovanni [lode] (Tra l'opere di Dio maravigliose) di G. Della Casa (cc. 169*v*-170*v*)
Notare (I filosofi ancor fanno alle pugna) attr. a M. Franzesi (cc. 119*r*-120*v*)
Nuove [biasimo] (Poi che adesso, Busino, ognun mi affronta) adesp. [ma di M. Franzesi] (cc. 278*r*-279*v*)
Onore 1 [biasimo] [o *In disonor dell'onore*] (Voi sapete, prior, che voi ed io) di G. Mauro (cc. 190*v*-195*v*)
Onore 2 [biasimo] (Io non vi misi a tavola, priore) di G. Mauro (cc. 196*r*-199*r*)
Orinale (Chi non ha molto ben del naturale) di F. Berni (cc. 15*r*-16*v*)
Orto 1 (Or che Tunizi è preso e Barbarossa) di G.F. Bini (cc. 235*r*-239*r*)
Orto 2 [*Giardino*] (Da voi e me è sì gran differenza) di G.F. Bini (cc. 131*r*-136*r*)
Osteria (Io mi curiccio ognor con la natura) di A. Sansedoni (cc. 266*r*-270*v*)
Padella (O del Berna gentil anima bella) di Cesare da Fano (cc. 390*r*-392*v*)
Palla (Io non posso pensar come si sia) attr. a M. Franzesi (cc. 125v-128v)
Pambollito (Chiunque del sacro monte in cima è gito) adesp. (cc. 295*r*-297*r*)
[*Papa Adriano*] ([...]) di F. Berni (c. 52*r*)
Pappafichi (Tutti i poeti moderni ed antichi) attr. a M. Franzesi (cc. 117*r*-118*v*)
Pappafico (Madonna Laura, io ho desiderato) di [?] Toscano (cc. 253*v*-254*v*)

Risposta di fra Bastiano (Come io ebbi la vostra, signor mio) adesp. [ma di M. Buonarroti] (cc. 36*v*-37*v*)
Rogna (Io gli ho tenuti sempre per beati) di A. Mancinelli (cc. 342*r*-344*r*)
Salsiccia (Ben saria colui goffo e senza sale) [di A.F. Grazzini] (cc. 323*v*-326*v*)
Scalco (Nessuna in sino ad or persona viva) adesp. (cc. 221*r*-224*r*)
Scalco (Per veder Roma e le memorie antiche) adesp. (cc. 218*v*-220*v*)
Sete (Perch'io so, Varchi mio, che voi sapete) di A. Firenzuola (cc. 96*r*-98*r*)
Sonno (Or anch'io voglio pur con quello stile) adesp. (cc. 110*v*-112*r*) [da *R39* attribuito a Giovan Battista Belli]
Sparviere (S'io vi vedessi dieci volte l'ora) adesp. (cc. 313*r*-316*r*)
Stecco [o *Steccadenti*] (Io v'indirizzo questo mio cotale) di M. Franzesi (cc. 137*r*-138*v*)
Stizza (Tutti poeti e tutte le persone) di G. Della Casa (cc. 209*v*-211*r*)
Tasche (Il dormire in terreno a chi ha padre) di B. Varchi (cc. 104*r*-105*v*)
Testa [biasimo] (Lasca gentil, e' convien ch'io ti dica) adesp. (cc. 226*r*-228*v*)
Torta (Miser Iacopo mio, siate pur certo) adesp. (cc. 416*r*-422*v*)
Tossa (S'altri loda la peste e 'l mal franzese) di M. Franzesi (cc. 142*r*-143*v*)
Umore [o *Umore malinconico*] (Umore, e' mi si è desto un certo umore) adesp. [ma di M. Franzesi] (cc. 280*r*-281*r*)
Uova sode (Luca Martin, come l'opinioni) adesp. [ma di B. Varchi] (cc. 155*v*-157*r*)
Uova sode [biasimo] (Chi avessi ammazzato con sua mano) adesp. [ma di B. Varchi] (cc. 157*v*-159*v*)
[*Viaggio di Roma*]: vedi *Al duca di Malfi*
Villa (Oramai, monsignor, ch'io mi ritruovo) di G. Boni (cc. 373*r*-383*r*)
Villani (*Vita de'*) [o *Felicità de' villani*] Quand'io riguardo a la vita beata) di A. Sansedoni (cc. 262*v*-265*v*)
Zucca [1] (Non sarà la mia bocca mai ristucca) adesp. (cc. 402*v*-406*r*)
Zucca 2 (Apollo ancor mi ride e poi mi accenna) adesp. (cc. 406*v*-410*r*).

A parte si riportano i sonetti:

La corte non può far senza ser Cecco (expl. Che nel suo loco rimarrà Trifone) (c. 51*v*)
son. [di *Ser Cecco*] di F. Berni

Dal più profondo e tenebroso centro (expl. Tanto el ben ch'io gli voglio è ito adrento) (c. 51*v*)
son. [della *Mula*] (mutilo) di F. Berni
Prior, voi creperesti delle risa (expl. E mangiono i ranocchi in la peschiera) (cc. 338*r*-338*v*)
son. dei *Cantori* adesp. ined.

E il componimento misto:

El Conte Lodouico Bentiuogli (expl. Post has vidi turbam magnam quam nemo dinumerare poterat)
Listra di omini bolognesi [frammento dell'*Entrata dell'Imperatore in Bologna*] di F. Berni (cc. 50*r*-51*r*)

Indice degli autori

- *Andata di Nizza* [o *Gita di Nizza*] (Questa per avvisarvi, Baccio mio) (cc. 32*r*-34*r*)
- *Aristotele* (Non so, maestro Pier, quel che ti pare) (cc. 25*v*-27*r*)
- *Anguille* (S'io avessi le lingue a mille a mille) (cc. 10*r*-11*r*)
- *Cardi* (Poi ch'io ho detto di Matteo Lombardi) (cc. 11*v*-13*r*)
- *Diluvio* (Ivi ciascun di loro spaventato) (acefalo) (cc. 9*r*-9*v*)
- *Gelatina* (E' non è mai né sera né mattina) (cc. 13*v*-14*v*)
- *Ghiozzi* (O sacri eccelsi e gloriosi ghiozzi) (cc. 7*v*-8*v*)
- *Gradasso* (Voi m'avete, signor, mandato a dire) di F. Berni (cc. 41*r*-42*r*)
- *Naldino* [o *Nardino* o del *Cornacchino*] (O buona gente che vi dilettate) (cc. 45*r*-46*r*)
- *Orinale* (Chi non ha molto ben del naturale) (cc. 15*r*-16*v*)
- [*Papa Adriano*] ([...]) (c. 52*r*)
- *Pescare* (Che bella vita al mondo un pescatore) attr. a F. Berni [ma apocrifo] (cc. 5*v*-7*r*)
- *Pesche* (Tutte le frutte in tutte le stagioni) (cc. 4*r*-5*r*)
- *Peste* 1 (Non ti maravigliar, maestro Piero) (cc. 16*v*-19*r*)
- *Peste* 2 (Ancor non ho io detto della peste) (cc. 19*v*-22*r*)
- *Ragazzo* (Io ho sentito dir che Mecenate) di F. Berni (cc. 22*v*-23*v*)

Bini, Giovan Francesco

- *A messer Luigi Priuli* (Magnifico signor messer Luigi) adesp. (cc. 284*v*-289*v*)
- *Calze* [biasimo] (Mai non è stata, se ben mi ricordo) (cc. 229*r*-234*v*)
- *Mal franzese* (Ad ogni altro che a me forse dorrebbe) (cc. 89*r*-93*r*)
- *Orto* 1 [*Del Orto*] (Or che Tunizi è preso e Barbarossa) (cc. 235*r*-239*r*)
- *Orto* 2 [*Giardino*] (Da voi e me è sì gran differenza) (cc. 131*r*-136*r*)
- *Pilo* (Non è molto ch'io viddi un certo pilo) (cc. 122*v*-125*r*)

Boni, Giovanni

- *Villa* (Oramai, monsignor, ch'io mi ritruovo) (cc. 373*r*-383*r*)

Bronzino, Agnolo [A. Allori, detto il B.]

- *Pennello* (Io viddi a questi giorni un buon ritratto) adesp. (cc. 144*r*-146*v*)
- *Ravanello* 1 (Compar, per un instinto naturale) attr. a P. Nelli [ma di A. Bronzino] (cc. 146*v*-148*r*)

Buonarroti, Michelangelo
- *Risposta di fra Bastiano* (Come io ebbi la vostra, signor mio) adesp. (cc. 36*v*-37*v*)

Capilupi, Lelio [?]
- *Sine titulo* [lettera in versi] (Come già io vi scrissi brevemente) (cc. 166*v*-169*r*)

Carli Piccolomini, Bartolomeo
- *Fango* (Spesso avvien che le cose paion triste) (cc. 248*v*-250*v*)

Celsi, Mino
- *Cavalcare* (Vorrei poter tanto al fondo pescare) adesp. (cc. 258*r*-262*r*)

Cesare da Fano
- *Fatica* (O madre di virtù, cara fatica) (cc. 383*v*-389*v*)
- *Padella* (O del Berna gentil anima bella) (cc. 390*r*-392*v*)

Della Casa, Giovanni
- *Baci* [o *Bacio*] (Io stetti già per creder che 'l popone) adesp. (cc. 129*r*-130*v*)
- *Forno* (S'io mi levassi un'ora innanzi giorno) (cc. 101*r*-103*v*)
- *Martello* (Tutte le infirmità d'uno spedale) (cc. 162*r*-164*r*)
- *Nome di Giovanni* [biasimo] (S'io avessi manco quindici o venti anni) (cc. 169*v*-170*v*)

Fermo da Pisa [?]
- *Penna* [1] (Pietro, io non so se siete morto o vivo) (cc. 339*r*-341*v*)
- *Penna* 2 (L'altr'ier, scrivendo un mio capriccio strano) adesp. (cc. 410*v*-415*r*)

Firenzuola, Agnolo
- *Legno* [*santo*] (S'io avessi più tempo che 'l disitte) (cc. 89*r*-93*r*)
- *Sete* (Perch'io so, Varchi mio, che voi sapete) (cc. 96*r*-98*r*)

Franzesi, Mattio [o Francesi, Matteo]
- *Cattiva notte* [o *Mala notte*] (Un tempo buio buio e strano strano) adesp. (cc. 319*v*-321*v*)
- *Cavarsi la berretta* [biasimo] [o *Contro lo sberrettare*] (Signor Molza, e che sì, s'io me la 'ncapo) (cc. 271*r*-273*v*)

- *Gotti* [o *Gotte*] (Tengo per certo ed ho sempre tenuto) (cc. 139*r*-141*v*)
- *Mele* (Ben ch'io non sia il Bernio, il Varchi, il Gello) attr. a M. Franzesi (cc. 114*v*-116*v*)
- *Notare* (I filosofi ancor fanno alle pugna) attr. a M. Franzesi (cc. 119*r*-120*v*)
- *Nuove* [biasimo] (Poi che adesso, Busino, ognun mi affronta) adesp. (cc. 278*r*-279*v*)
- *Pappafichi* (Tutti i poeti moderni ed antichi) attr. a M. Franzesi (cc. 117*r*-118*v*)
- *Passeggiare* (Umore, io mel potrei sdimenticare) adesp. (cc. 322*r*-323*r*)
- *Stecco* [o *Steccadenti*] (Io v'indirizzo questo mio cotale) (cc. 137*r*-138*v*)
- *Tossa* (S'altri loda la peste e 'l mal franzese) (cc. 142*r*-143*v*)
- *Umore* [o *Umore malinconico*] (Umore, e' mi si è desto un certo umore) adesp. (cc. 280*r*-281*r*)

Grazzini, Anton Francesco
- *Caccia* [biasimo] (Quant'io ci penso più, più mi confondo) adesp. [ma trad. A.F. Grazzini «in nome d'un altro»] (cc. 348*r*-352*r*)
- [*Coglioni*] (Questi nostri poeti cicaloni) (cc. 365*v*-368*r*)
- *Marzapane* [o *Torte marzapane*] (Come chi cerca con arte e parole) adesp. (cc. 112*v*-114*r*)
- *Poponi* (Io non vo' in fin morir con questa voglia) adesp. (cc. 281*v*-284*r*)
- *Salsiccia* (Ben saria colui goffo e senza sale) adesp. (cc. 323*v*-326*v*)

Iacopo Sellaio
- *Al cardinal Farnese* (Monsignore illustrissimo Farnese) attr. a G.A. dell'Anguillara (cc. 399*v*-402*r*)

Mancinelli, Andrea [?]
- *Amore* (Cervin, già molte volte mi son messo) (cc. 356*r*-361*r*)
- *Cipolla* (Gran torto mi par fare alla natura) (cc. 344*v*-345*v*)
- *Prosunzione* (Or venghino i poeti tanti e tanti) (cc. 347*r*-347*v*)
- *Rogna* (Io gli ho tenuti sempre per beati) (cc. 342*r*-344*r*)

Molza, Francesco Maria

- *Insalata* (Un poeta valente mi promisse) (cc. 290*r*-294*v*)

Nelli, Pietro

- *Grillo* (S'io avessi, Bistolfo, un'altra testa) (cc. 152*v*-155*r*)

Panciatichi, Bartolomeo

- *Al Como* (Gentil mio Como, io mi parti' da voi) (cc. 171*r*-173*r*) [ma *V42* lo intitola CAPITOLO DEL B. A. M. B. COMO.]

Piccolomini, Alessandro [?]

- *Morra* [*Giuoco della Morra*] (Messer Vital, del giuoco della morra) adesp. (cc. 368*v*-372*v*)

Sansedoni, Alessandro

- *Osteria* (Io mi curiccio ognor con la natura) (cc. 266*r*-270*v*)
- *Villani* (*Vita de'*) [o *Felicità de' villani*] Quand'io riguardo a la vita beata) (cc. 262*v*-265*v*)

Tarpeo [?]

- *Mele* (Ho pensato fra me già mille volte) (cc. 255*r*-257*v*)

Toscano [?]

- *Pappafico* (Madonna Laura, io ho desiderato) (cc. 253*v*-254*v*)

Varchi, Benedetto

- *Finocchio* (S'io dovessi, Bronzin, perdere un occhio) (cc. 108*v*-110*r*)
- *Peducci* (Perch'un che al mondo mi può comandare) (cc. 106*r*-108*r*)
- *Ricotte* (Io ho fantasticato tutta notte) adesp. (cc. 160*r*-161*v*)
- *Tasche* (Il dormire in terreno a chi ha padre) (cc. 104*r*-105*v*)
- *Uova sode* (Luca Martin, come l'opinioni) adesp. (cc. 155*v*-157*r*)
- *Uova sode* [biasimo] (Chi avessi ammazzato con sua mano) adesp. (cc. 157*v*-159*v*)

Restano anonimi:

- *A Burzio amico* (Burzio mio car, Dio vi mantenga vivo) adesp. (cc. 415*v*-416*r*)
- *Al cardinale di Mantua* [*Del pigliare il legno*] (Credo che aviate inteso, signor mio) adesp. (cc. 202*v*-204*v*)
- *Al Strozza* (Nel dolce tempo che si pelon l'oche) adesp. (cc. 204*r*-205*v*)
- *Cavolo* (Io non so ben, magnifico, s'a voi) adesp. (cc. 297*v*-301*r*)

- [*Coglioni*] (L'ignorantia è cagion di tanti mali) adesp. (cc. 442*v*-443*v*)
- *Cose dolci* (Io sono a questi giorni, Anton mio caro) adesp. (cc. 311*r*-313*r*)
- *Duoi Giouanni* (Mandavisi una coppia di Giovanni) adesp. (cc. 224*v*-225*v*)
- *Esser grande* (Quanto più veggo e pruovo a la giornata) adesp. (cc. 432*v*-436*r*)
- *Fava menata* (Per trar di errore il mondo e 'l desio sciorre) adesp. (cc. 211*v*-215*v*)
- *Frateria* 1 (S'io non vi conoscessi buon compagno) adesp. (cc. 327*r*-329*r*)
- *Frateria* 2 (Se voi avessi almen la terza parte) adesp. (cc. 329*r*-334*r*)
- *Frateria* 3 (Credo l'altr'ier ch'io vi venissi a noia) adesp. (cc. 334*r*-337*v*)
- *Furfanteria* (El mi è venuta una gran fantasia) adesp. (cc. 425*r*-426*v*)
- *Giovanni* [o *Nome di Giovanni*] (Tra l'opere di Dio maravigliose) di A.F. Grazzini (cc. 353*r*-355*v*)
- *Giuco* (Dicon molti che amore e carità) adesp. (cc. 422*v*-424*v*)
- *Mangiar da sé* (Chi mi dicessi che vuoi tu più tosto) adesp. (cc. 430*r*-432*v*)
- [*Merda*] (Già mille penne e mille ingegni stanchi) adesp. (cc. 318*v*-319*r*)
- *Mosche* (Molti hanno speso il tempo e la fatica) adesp. (cc. 301*v*-310*v*)
- *Naso* (Dice un proverbio che pare assai bello) adesp. (cc. 274*r*-277*v*)
- *Pambollito* (Chiunque del sacro monte in cima è gito) adesp. (cc. 295*r*-297*r*)
- *Pasquino a fra Martino* (Lo sventurato e misero Pasquino) adesp. (cc. 150*v*-152*r*)
- *Pera* (Io volea dir le laudi della pera) adesp. (cc. 316*v*-318*r*)
- *Pigrizia* (Messer Bartolomeo molto onorando) adesp. (cc. 438*r*-442*r*)
- *Prosciutti* (Monsignor, non vorrei che li prosciutti) adesp. (cc. 427*r*-429*v*)
- *Quesito di tre dubii* (Ho più volte pensato fra me stesso) adesp. (cc. 216*r*-218*r*)
- *Scalco* (Nessuna in sino ad or persona viva) adesp. (cc. 221*r*-224*r*)

- *Scalco* (Per veder Roma e le memorie antiche) adesp. (cc. 218*v*-220*v*)
- *Sparviere* (S'io vi vedessi dieci volte l'ora) adesp. (cc. 313*r*-316*r*)
- *Testa* [biasimo] (Lasca gentil, e' convien ch'io ti dica) adesp. (cc. 226*r*-228*v*)
- *Torta* (Miser Iacopo mio, siate pur certo) adesp. (cc. 416*r*-422*v*)
- *Zucca* [1] (Non sarà la mia bocca mai ristucca) adesp. (cc. 402*v*-406*r*)
- *Zucca* 2 (Apollo ancor mi ride e poi mi accenna) adesp. (cc. 406*v*-410*r*)

Sono inediti (oltre a tutti gli anonimi):

Anguillara (della), Giovanni Andrea
- *Esser grande* (Monsignor illustrissimo Bellai) adesp. (cc. 436*r*-437*v*)

Capilupi, Lelio [?]
- *Sine titulo* [lettera in versi] (Come già io vi scrissi brevemente) (cc. 166*v*-169*r*)

Celsi, Mino
- *Cavalcare* (Vorrei poter tanto al fondo pescare) adesp. (cc. 258*r*-262*r*)

Cesare da Fano
- *Fatica* (O madre di virtù, cara fatica) (cc. 383*v*-389*v*)
- *Padella* (O del Berna gentil anima bella) (cc. 390*r*-392*v*)

Fermo da Pisa [?]
- *Penna* [1] (Pietro, io non so se siete morto o vivo) (cc. 339*r*-341*v*)
- *Penna* 2 (L'altr'ier, scrivendo un mio capriccio strano) adesp. (cc. 410*v*-415*r*)

Franzesi, Mattio
- *Mele* (Ben ch'io non sia il Bernio, il Varchi, il Gello) attr. a M. Franzesi (cc. 114*v*-116*v*)
- *Notare* (I filosofi ancor fanno alle pugna) attr. a M. Franzesi (cc. 119*r*-120*v*)

- *Pappafichi* (Tutti i poeti moderni ed antichi) attr. a M. Franzesi (cc. 117*r*-118*v*)

Iacopo Sellaio
- *Al cardinal Farnese* (Monsignore illustrissimo Farnese) attr. a G.A. dell'Anguillara (cc. 399*v*-402*r*)

Mancinelli, Andrea [?]
- *Amore* (Cervin, già molte volte mi son messo) (cc. 356*r*-361*r*)
- *Cipolla* (Gran torto mi par fare alla natura) (cc. 344*v*-345*v*)
- *Prosunzione* (Or venghino i poeti tanti e tanti) (cc. 347*r*-347*v*)
- *Rogna* (Io gli ho tenuti sempre per beati) (cc. 342*r*-344*r*)

Mauro, Giovanni
- *Al duca di Malfi* (Non per oblio di voi ma di me stesso) (cc. 52*v*-54*r*)
- *Alla signora Violante Torniella* (Signora Violante Torniella) (cc. 83*r*-86*v*)

Nelli, Pietro
- *Grillo* (S'io avessi, Bistolfo, un'altra testa) (cc. 152*v*-155*r*)

Piccolomini, Alessandro [?]
- *Morra* [*Giuoco della Morra*] (Messer Vital, del giuoco della morra) adesp. (cc. 368*v*-372*v*)

Tarpeo [?]
- *Mele* (Ho pensato fra me già mille volte) (cc. 255*r*-257*v*)

Toscano [?]
- *Pappafico* (Madonna Laura, io ho desiderato) (cc. 253*v*-254*v*)

*

Cerchiamo adesso di trarre qualche conclusione.

Tutti gli elementi codicologici convergono a dimostrare che il manoscritto è stato esemplato in più tempi, anche se risulta difficile precisare quanto siano dilatati.

La data più tarda che vi compare si reperisce nella chiusa del cap. *Al car(dina)le Bellai*[36] (*Monsignor Illustrissimo Bellai*) di Giovanni Andrea dell'Anguillara:

Ma uo far fine in, in [*sic*] Roma se pur doue
  Chi scrisse ó, quando noto non ui fusse
  Fu l'Anguilara nel quarantanoue
Il giorno che Ando Christo in emausse.

Il giorno sembra essere il lunedì di Pasqua (quando Cristo risorto apparve a due discepoli nel villaggio di Emmaus secondo *Luca* 24 13-35), cioè il 22 aprile 1549. Ed è anche una delle ultime carte del volume (c. 437*v*). In precedenza, come si è visto, compariva la data «Di fiorenza lultimo di Agosto M. D. X X X X ij» (c. 362*v*) nella dedica della *Lode della Barba* del Lasca.[37]

È senz'altro più aleatorio cercare di fissare una data per l'inizio dell'impresa. In questo caso non ci assiste nessuna annotazione e-splicita.

Delle numerazioni antiche la più estesa esclude l'indice, aggiunto in un secondo momento o redatto *a latere* (ma sempre dalla mano α), iniziando a c. 4*r* con il primo capitolo del nucleo berniano e persistendo con una certa regolarità fin quasi alla fine. Non è dunque di nessun aiuto. Così come non è di nessun aiuto l'altra numerazione a penna, ancor più antica e malamente dilavata, che occupa un centinaio di carte (56-140) senza identificare una sezione che abbia un senso. Sembra più promettente il rimasuglio di pergamena incollata sul *verso* di c. 340[bis], che potrebbe essere il rinforzo di una coperta e quindi potrebbe segnare un'antica barriera, di certo la fine di un fascicolo, forse la fine di un volume primitivo; ma anche in questo

[36] Il francese Jean du Bellay (1492-1560), vescovo di varie diocesi, cardinale prete del titolo di Santa Cecilia nel 1535, uomo politico, umanista e mecenate, protettore di Rabelais.

[37] La data, per altro, è oscillante nei diversi testimoni mss. delle *Rime* del Lasca (cfr. GRAZZINI *Rime burlesche*, p. 477).

caso non si riesce ad associarla a una cesura di qualche genere nel testo.

L'unico elemento su cui possiamo contare è il fatto che il codice esordisce con un nucleo compatto in cui si concentrano tutti i versi del Berni, il solo autore che abbia questo segno di distinzione. Tutti gli altri sono dispersi e mescolati quasi caoticamente, fatta eccezione per una consistente serie di terze rime del Mauro che tiene dietro a quella del Berni. Ma anche parte della produzione del Mauro risulta dispersa.

Non stupisce – ovviamente – l'associazione Berni-Mauro in posizione preminente, giacché i due risultano appaiati, con alterne vicende, fin dalle prime stampe veneziane alla fine degli anni trenta e si contendono il campo fino all'affermarsi del canone giuntino, che sancisce la primazia del Berni consacrata dall'omaggio del Grazzini. L'evidenza che qui il Berni sia interamente compattato e il Mauro non lo sia dipende forse dalla localizzazione geografica del copista, sicuramente toscano, che, come gli altri letterati toscani, può aver privilegiato i nativi "sali della lingua" del poeta di Lamporecchio a scapito dell'eleganza da molti riconosciuta ai versi del poeta "forlano". Ma più di questo mi sembra interessante il fatto che la poesia del Berni appaia ormai compiuta ed acquisita, che porta a ipotizzare che il copista abbia cominciato la sua opera quando il Berni era ormai morto (26 maggio 1535) e che abbia continuato aggregando via via gli altri, a mano a mano che veniva a disporre dei testi, e cominciando, com'è naturale, con il suo principale competitore, che invece non appare ancora fissato in altrettanta compattezza. Non sarà soltanto un problema di date, visto che il Mauro muore l'11 agosto sempre del 1535, appena tre mesi dopo il suo maestro.[38] Probabilmente per un toscano procurarsi i testi del Mauro era più difficile.

Il nostro copista (che lavora certamente per sé) sembra accompagnare le vicende della prima generazione tosco-romana dei berneschi, sui quali in genere sembra saperne più delle tipografie. In parti-

[38] La puntuale precisazione della data si trova in JOSSA 2015, p. 47.

colare sembra sapere qualcosa di più sui poeti di area senese (Mino Celsi, Bartolomeo Carli Piccolomini, Pietro Nelli, Alessandro Piccolomini, Alessandro Sansedoni), poco rappresentati nelle stampe e in parte ancora sicuramente da scoprire. La stessa opzione quasi esclusiva a favore del capitolo ternario, a danno del sonetto caudato e della sonettessa o di altre forme metriche burlesche, è parallela alla scelta operata dalla maggioranza dei primi berneschi, che farà da filtro per le generazioni future (fatta eccezione per i fiorentini, che resteranno affezionati a una secolare eredità locale). In seguito il circuito delle acquisizioni testuali sembra allargarsi e diversificarsi, prolungandosi fino a toccare la metà del secolo, quando la collezione di LF si arresta.

C'è da chiedersi se il nostro collezionista-copista sia arrivato ad assistere allo scempio che della poesia burlesca perpetrò l'indice "romano" del 1559.[39] Di certo non ha assistito allo scempio perpetrato sul suo stesso manoscritto da un ignoto censore (mano ε) forse della seconda metà del secolo. Ho già evidenziato nel corso dell'indicizzazione gli interventi più pesanti, ma per coglierne il senso nella sua pienezza sarà opportuno riassumerli.

Le censure per sottrazione materiale sono le seguenti:

- quattro carte resecate tra c. 51 e c. 52 (corrispondenti alle cc. 50-53 dell'antica numerazione a penna), che contenevano la parte finale del son. *Dal piu profondo, e tenebroso centro* e il *Capitolo di papa Adriano* del Berni; di quest'ultimo restano le 3 terzine finali (tagliate da un frego obliquo) e il verso di chiusura (accuratamente sovrascritto) a c. 52*r*
- due carte resecate fra c. 318 e c. 319 (corrispondenti alle cc. 322-323 della numerazione primitiva): gran parte del cap. [*Della Merda*], che inizia a c. 318*v* e termina a c. 319*r* biffatissimo
- tre carte mancanti (corrispondenti alle cc. 378-380 dell'antica numerazione) alla fine del ternione costituito dalle cc. 367-372; risulta stralciato il cap. [*Delle lodi del menarsi il cazzo*], che compare nell'indice a c. 3*r*.

[39] In merito vedi ROMEI 2006 e ROMEI 2012.

È probabile invece che il cap. *Al Naldino* (*O buona gente che ui dilettate*), che nella vulgata giuntina compare con il titolo di *Lamento di Nardino* e altrove con il titolo di *Capitolo del Cornacchino*, e che si arresta al v. 60, lasciando bianco il resto della pagina e bianca tutta la pagina successiva, pertenga a una diversa fenomenologia. Sembra che il copista si sia arrestato non per una sorta di autocensura, ma per qualche ragione ignota, riservandosi lo spazio per completare l'opera.

Gli interventi più minuti della mano ε si rivolgono a testi evidentemente considerati recuperabili con qualche limatura. Il censore si occupa esclusivamente della decenza sessuale e mostra tolleranza per le metafore, mentre ripudia le espressioni dirette e crude (i *verba propria*). Si tratta quindi di interventi che colpiscono il linguaggio, non la sostanza.

L'area d'intervento è piuttosto circoscritta. A parte due cancellature disperse a c. 299*r*[40] e a c. 306*r*,[41] interessa soltanto due capitoli di identico argomento: alle cc. 365*v*-368*r* la *Lode de* [*Coglioni*] (*Questi nostri Poeti Cicaloni*) del Lasca[42] e alle cc. 442*v*-443*v* l'anonimo *Cap.* [*De Coglioni*] (*Lignorantia e, cagion di tanti Mali*), che chiude la raccolta e non compare nell'indice del ms.[43] Nel primo i lessemi sessuali sono sostituiti con varianti metaforiche o eufemistiche: *coglioni* con *mocciconi*, *sonagli*, *granelli*, *minchioni*; *cazzo* con *naso* (in GRAZZINI 1882 *fallo*); *coglia* con *borsa*; *chiavatura* con *creatura* (in GRAZZINI 1882 *abbracciatura*); c'è poi una locuzione che non riesco a leggere (in GRAZZINI 1882 *l'andar raso*) sostituita

[40] Due parole accuratamente cancellate del cap. *Del cauolo* (*Io no(n) so ben' Mag.^{co} s'a uoi*).

[41] Due parole cancellate del cap. *Delle Mosche* (*Molti han(n)no speso il tempo et lafatica*).

[42] Il capitolo fu edito da Carlo Verzone in GRAZZINI *Rime burlesche*, pp. 602-606, peraltro in una versione lessicalmente attenuata.

[43] La grafia sembra essere quella di α, ma in una variante piuttosto incerta. Si tratta con tutta probabilità di un'aggiunta più tarda, in uno spazio insufficiente, tanto da indurre ad adottare un carattere più minuto e un'impaginazione su due colonne.

con *ber uin caldo*. Nel secondo capitolo è questione soltanto di *coglioni*, con le stesse sostituzioni del precedente; ma in questo caso gli interventi sono discontinui: sembra che il censore a un certo punto si stanchi, lasciando intatta qualche occorrenza, poi si limita a cancellare, poi riprende a correggere.

Nel complesso il manoscritto resta abbastanza enigmatico per molti aspetti della sua genesi e della sua natura. Non è dubbia, invece, la sua importanza culturale e testuale, che lo colloca in primissima fila nella tradizione della poesia bernesca. Si deve imputare all'insipienza e all'inettitudine degli italianisti se fino a poco fa è rimasto illibato.

RICEZIONE DELLA POESIA BERNESCA DEL CINQUECENTO

LA “FORTUNA” EDITORIALE

Di norma, quando si fa la storia di un genere letterario, si fa la storia della sua produzione. Si tratta – per così dire – di una storia *a parte subiecti*. In questo mio discorso vorrei provare a rovesciare la prospettiva e fare una storia *a parte obiecti*, una storia della ricezione.

Non vorrei, peraltro, scomodare categorie troppo auliche ed impegnative per i miei umili intenti. Io mi limiterò ad allineare una serie di date e quindi piuttosto che di "storia" preferisco parlare più modestamente di una "cronologia". Inoltre non sono in grado di tenere sotto controllo un intero "genere" – un oggetto, oltre tutto, di per sé mal definibile. Mi atterrò a un insieme, se non più omogeneo, almeno più controllabile, che si potrebbe definire un "sotto-genere": la poesia bernesca, ovvero la poesia di Francesco Berni e dei suoi imitatori e continuatori,[1] con qualche licenza verso forme ibride o mescidate.[2] Non tengo conto delle briciole.[3]

Naturalmente, i dati relativi ai modi e ai tempi della ricezione sono di natura e di origine molteplice. In questo discorso intendo privilegiare i dati che derivano dal quadro della fortuna editoriale di

[1] Non tratterò dunque – per esempio – la poesia nenciale (o rusticale che dir si voglia), benché il Berni stesso e alcuni dei suoi epigoni l'abbiano praticata, perché la poesia nenciale si caratterizza come un sotto-genere parallelo, dipendente da una codificazione sostanzialmente non riconducibile a una matrice bernesca. Lo stesso vale per la pasquinata, che non si sa se il Berni abbia praticato (lui dice di no), anche se ha scritto versi sicuramente avvicinabili alle pasquinate. Ecc. ecc.

[2] Per esempio le *Satire alle carlona* di Pietro Nelli o le *Satire alla bernesca* di Gabriello Simeoni, che incrociano il modello bernesco con quello ariostesco.

[3] Non tengo conto delle rime saltuariamente inserite in opere sostanzialmente difformi. Tengo da conto, invece, le raccolte miscellanee che abbiano una sezione bernesca che costituisce un blocco ben identificabile e tengo da conto i capitoli "spicciolati", di cui anzi si ragionerà specificatamente.

questa poesia, riservando agli altri una funzione di contorno o di supporto o di complemento o di conferma. Del resto è superfluo dire che in pieno Cinquecento la stampa è ormai il veicolo principale della lettura. Soltanto la stampa consente di raggiungere il grande mercato della cultura e garantisce la massima pubblicità.

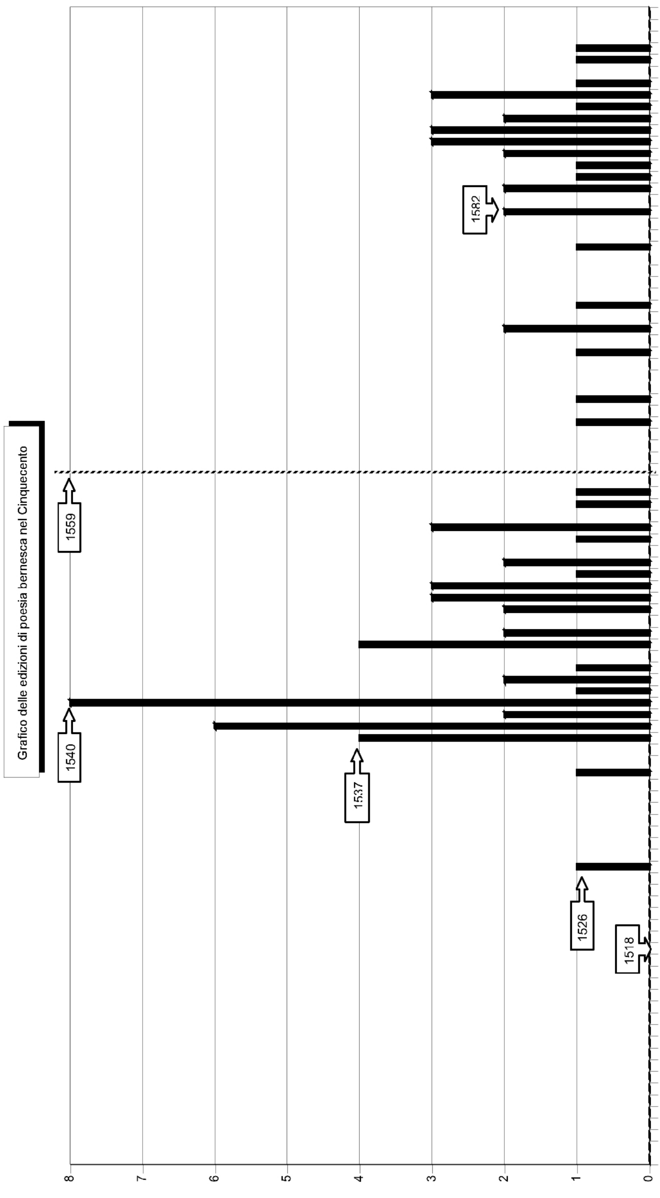
Rompiamo gli indugi e veniamo alla sostanza.

Ho sintetizzato le informazioni significative della produzione editoriale bernesca nel grafico che qui è allegato. È piuttosto semplice e dovrebbe essere facilmente comprensibile. È in forma di istogramma non impilato. La serie cronologica è distribuita sull'asse delle ascisse, quindi ogni colonna rappresenta un anno (dal 1500 al 1599). L'asse delle ordinate registra il numero di stampe per ogni anno, quindi ogni riga segnala il livello di produzione annuale (da 0 a 8, che è il massimo registrato). L'incrocio determina la struttura dei dati, espressi da colonnine di colore nero. Alcuni cartigli evidenziano date rimarchevoli. Una riga verticale tratteggiata segna una specie di spartiacque traumatico sulla cui natura ci soffermeremo in seguito.

La prima data editoriale che incontriamo nel grafico è il 1526; non per caso la data di un commento, anzi di un autocommento: *Capitolo del Gioco della Primiera col Comento di messer Pietropaulo da San Chirico* (colofone: *Stampata in Roma nell'anno .M.D.XXVI. per F. Minitio Caluo*). L'autore sia del *Capitolo* che del *Comento* è il Berni.

La produzione bernesca è documentata a partire dal 1518 proprio grazie all'epistolario del Berni, che testimonia indirettamente la circolazione dei suoi primi versi romani fra gli umanisti dell'*entourage* del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena (e poi dei suoi nipoti).[4]

[4] A cominciare dalla lettera a Giulio Sadoleto «In Roma, alli XXIII di luglio M.D.XVIII». Salvo diversa indicazione, cito le opere del Berni da *Francesco Berni* (in questo caso pp. 453-458). Per la cronologia dell'opera bernesca mi rifaccio a VIRGILI 1881; BERNI *Rime* 1885; BERNI *Poesie e prose*; LONGHI 1976; BERNI *Rime* 2001; oltre che, naturalmente, ai miei studi e alla mia edizione: BERNI *Rime* 1985.


Grafico delle edizioni di poesia bernesca nel Cinquecento
1518
1526
1537
1540
1559
1582
0
1
2
3
4
5
6
7
8

Come li leggessero quei rispettabili umanisti, quei «tanti [...] omini da bene» (Giulio Sadoleto, Giovan Francesco Valerio, Giovanni Sanga) lo lascia forse intendere il fatto che l'autore qualificasse senz'altro i suoi scritti come delle autentiche «pazzie» («scrivo più spesso che voi non pensate: e così potessi vo' veder certe pazzie che ho lor [ai Dovizi] scritto ultimamente: credo vi farían ridere»).[5] Qualcosa di più lascia intendere la lettera a Latino Giovenale Manetti di cinque anni dopo: «Di Roma, il primo febbraro M.D.XXIII».[6] Il Berni non depone affatto l'abito di quell'ironica *deminutio sui* che sempre manterrà, ma il contesto lascia intravvedere un dialogo avviato ormai su un piano di parità. È il Manetti che assume l'iniziativa di inviare all'amico i suoi versi, sollecitandone il giudizio. Il Berni replica schermendosi e ricambiando con le sue «baie»:

> In eo genere ancóra io ho fatto non so che baie, anzi ne ho fatte tante da poi che sono in questo laberinto che non arei mai creduto essere stato da tanto. Ecco che mi lodo io; non fo come voi, che troppo alla cortigiana ve n'andate: mi lodo da mia posta, per avanzar la manifattura. Dice il verso: «Qui non vult fieri desidiosus, amet». Di questi non vi mando che uno, fatto da tre dì in qua contro a messer Agnolo [Dovizi],[7] che mi strazia senza una misericordia e pietà al mondo. Io, spinto dalla furia del dolore, son ricorso al rimedio della poesia, e m'è venuto fatto questo, che, tale quale è, vi mando senza tante cerimonie. Vedetelo, e fategli quel che merita la sua e la mia coglionería: né ancor io so far meglio, e non son né anche obligato.[8]

Accludeva anche un'egloga latina, che attesta il doppio registro della sua scrittura poetica nel primo periodo romano.

5 *Francesco Berni*, p. 457.

6 *Francesco Berni*, pp. 467-469.

7 È il sonetto *Poiché da voi, signor, m'è pur vietato* (n. XIX di *Francesco Berni*, p. 168).

8 *Francesco Berni*, p. 469.

Ma per trovare i segni di una popolarità certa – almeno in ambito romano – che vadano al di là dei confini di una cerchia ristretta di rapporti familiari, dobbiamo scorrere almeno fino al sonetto *Eran già i versi a i poeti rubati*, che lamenta una preoccupante circolazione di versi apocrifi. Leggiamo almeno le prime code:

Non son di questi avari
di nome, né di gloria, di poeta;
vorrei più presto aver oro o moneta.
E la gente faceta
mi vuol pur impiastrar di versi e carmi,
come se io fusse di razza di marmi.
Non posso ripararmi:
come si vede fuor qualche sonetto,
il Berni l'ha composto a suo dispetto;
e fanvi su un sguazzetto
di chiose e sensi, che rineghi il cielo
se Luter fa più stracci del vangelo.
Io non ebbi mai pelo
che pur pensasse a ciò, non che 'l facessi;
e pur lo feci, ancor che non volessi.[9]

Il sonetto non è databile con certezza. A giudizio di Silvia Longhi è da rapportare a una «strategia difensiva» comune al sonetto proemiale del *Comento alla Primiera* ed è comunque «da escludere che la [sua] composizione [...] cada dopo il Sacco di Roma [del 1527]».[10] Rileggendolo adesso, trovo l'ipotesi di datazione molto dubbia (non si vede perché debba essere per forza anteriore al 1527) e inclino a spostarla senz'altro agli anni trenta.

Dunque è probabile che il primo indizio di una divulgazione non legata allo scambio personalizzato e selettivo (di mano in mano e di epistola in epistola) sia proprio la *princeps* del *Comento* (1526), con il suo sonetto proemiale che certifica una diffusa richiesta:

[9] *Francesco Berni*, XXVIII, p. 178, vv. 15-29.

[10] BERNI *Rime* 2001, p. 285.

Vo' avete a saper, buone persone,
che costui c'ha composto questa cosa
non è persona punto ambiziosa
et ha dirieto la riputazione:
l'aveva fatta a sua satisfazione,
non come questi autor di versi e prosa,
che, per far la memoria lor famosa,
voglion andar in stampa a processione.
Ma perché ogniun gli rompeva la testa,
ogniun la domandava e la voleva
et a lui non piaceva questa festa,
veniva questo e quello e gli diceva:
"O tu mi da' quel libro, o tu me 'l presta",
e se gliel dava, mai non lo rendeva,
ond'ei che s'avedeva
ch'al fin n'arebbe fatti pochi avanzi,
deliberò levarsi ogniun dinanzi;
e venutogli innanzi
un che di stampar opere lavora,
disse: "Stampatemi questo in mal'ora".
Così l'ha dato fuora,
e voi che n'avevate tanta frega
andatevi per esso alla bottega.[11]

Nella stampa il capitolo è anonimo; il commento è attribuito a un personaggio fittizio (*messer Pietropaulo da San Chirico*; ma, in un altro stato dell'edizione, tale *Gelasino da Fiesoli*).[12] È forte, dunque, l'ambiguità finzionale del paratesto, del tutto in linea con la fortissima ambiguità del testo, destinato a deludere clamorosamente le attese del lettore.

La *Primiera* appartiene al gruppo dei capitoli di lode composti dal Berni fra il 1521 e il 1522 (i *Ghiozzi*, le *Anguille*, i *Cardi*, le *Pe-*

[11] *Francesco Berni*, XXVII, p. 177.

[12] Vedi, oltre alla bibliografia già citata, REYNOLDS 1996.

sche, l'*Orinale*, la *Gelatina*, l'*Ago* e appunto la *Primiera*) che si sarebbero affermati come la componente più apprezzata e fortunata della sua poesia. Nei capitoli di lode il Berni aveva proditoriamente confuso le carte, incrociando due forme letterarie tradizionali: l'encomio paradossale classico e umanistico e il canto carnascialesco di rito fiorentino. L'elogio di oggetti incongrui svelava a un secondo livello di senso un'intenzione sessuale (e per lo più omosessuale) del tutto imprevista. Per di più – a giudizio unanime degli interpreti – l'allusività oscena dei capitoli del Berni toccava spesso un livello di enigmaticità affatto inusuale (certi capitoli – come la *Gelatina* – sono degli autentici rompicapo). Da qui, certamente, la pubblica attesa di un qualche sussidio esegetico.

La divertita sorpresa, ma anche una qualche perplessità interpretativa che caratterizza la ricezione dei capitoli di lode emerge con evidenza soltanto negli anni trenta (gli anni venti sono purtroppo deserti di documentazione). Mi piace citare un capitolo indirizzato proprio al Berni dal suo padrone di questi anni, il cardinale Ippolito de' Medici, il «virtuoso putto»[13] che fin da giovinetto coltivava le muse. In esso il cardinale riferiva al poeta una riunione di suoi imitatori romani, probabilmente della cosiddetta "accademia dei Vignaiuoli",[14] e diceva:

> Reverendo messer Francesco Berni,
> io mi trovai hier sera a una cena
> con quei capitulai vostri moderni;
> e vi so dir ch'ognuno era di vena,
> massime quel che fe' quel della fava[15]
> ove mostrò haver sì buona lena.
> Chi dicea piano i suoi, chi li cantava,
> dichiarando col viso istrani affecti;

[13] La definizione è del Berni medesimo nel *Capitolo a Messer Baccio Cavalcanti sopra la gita di Nizza*, v. 19 (*Francesco Berni*, LXII, p. 267).

[14] Sull'accademia vedi ROMEI 1984b.

[15] Si tratta di Giovanni Mauro d'Arcano, autore di due capitoli in lode della *Fava*.

ma poi ciascun da sé si comentava.
    Havevano alle man' mille sughietti,
e seconda che dissero hier sera
hanno notati tutti i lor concetti [...].[16]

A me pare notevole la congruenza con i versi del sonetto *Eran già i versi a i poeti rubati*, che propendo a riferire a questo stesso ambiente e a questo giro d'anni.

                    [...] e fanvi su un sguazzetto
di chiose e sensi, che rineghi il cielo
se Luter fa più stracci del vangelo.

Ma, come si è detto, nel 1526 le attese riposte nel *Comento* dovevano restare deluse.[17] Il *Comento* trattava il testo poetico come se fosse il testo più serio e innocente di questo mondo. Ignorava affatto il paradosso e il doppio senso erotico, diffondendosi in un'ermeneutica capillare quanto capziosa del senso letterale, addirittura insopportabile nella sua pedantesca minuzia. Si lasciava al massimo sfuggire qualche cifrata allusione, qualche rara unghiata ideologica. Proprio la sua assurda farragine ne svelava alla fine la natura sostanzialmente parodistica.[18]

[16] Il capitolo fu pubblicato prima in TOSCAN 1981, p. 1796; poi in WEAVER 1984. Cito dalla Weaver, p. 127.

[17] Cito per dovere di cronaca l'improponibile ipotesi di Toscan secondo la quale i capitoli berneschi sarebbero stati addirittura «les véhicules d'une mistification permanente», di una beffa «langagière», giocata – complice la comunità fiorentina, floridissima sotto i papati medicei, e con il pieno favore di Leone X – ai danni dei curiali non toscani, vittime inconsapevoli di un costume antico di Firenze e di una tradizione gergale che irrimediabilmente li escludeva dalla comprensione. Quei capitoli, insomma, avrebbero assunto «la fonction d'une sorte de jeu de société» (TOSCAN 1981, pp. 32-33). Un gioco di società che non ha lasciato traccia alcuna.

[18] Per l'interpretazione dell'opera rimando a ROMEI 2001. Del testo è mia l'edizione più recente: BERNI *Primiera*.

Questa ricezione delusa (ma sorpresa e certamente divertita) non impedì che del *Comento* si facessero tre stampe tra il 1526 e il 1534: le sole, per ora, di materia bernesca.

Il sacco di Roma del 1527 impedì o almeno rallentò la diffusione del bernismo. Il Berni medesimo, scampato all'orrore,[19] si allontanò dall'urbe, seguendo nella sua diocesi di Verona il suo padrone, il vescovo Giovan Matteo Giberti.

Per trovare nuovi dati relativi alla ricezione dobbiamo aspettare i primi anni trenta. Siamo ancora a Roma, nell'ambito della già nominata "accademia dei Vignaiuoli". I modelli sono ancora inediti, ma la ricezione si è già tradotta – quasi all'improvviso – in una produzione concorrente. Ed è una produzione con marcati caratteri di socialità: esce dall'attività di un gruppo coeso di chierici subalterni (non soltanto toscani) *Romanam curiam sequentes*: Giovan Francesco Bini, Giovanni Mauro d'Arcano, Giovanni Della Casa, Francesco Maria Molza, Agnolo Firenzuola, Mattio Franzesi, Gandolfo Porrino ecc. L'impulso di aggregazione è determinato proprio dalla poesia bernesca, intesa non solo come stuzzicante specimine letterario, ma anche come pepato referente ideologico. Nelle "vigne" e nei conviti tipici della socialità romana risuona il verbo del Berni.[20]

Dunque nei primi anni trenta il bernismo, circoscritto a una *sodalitas* di sapore quasi umanistico, è un fenomeno prettamente romano e pretesco. Tale è avvertito ancora nel 1540 dal Tansillo, che di un suo capitolo dice: «Non è il mio de' capricci e de le vene / che corron sì per Roma oggi e tra' preti», aggiungendo subito: «di che, più che del mar, nausea mi viene»,[21] per prendere le distanze dall'oscenità

[19] «Io vorrei dir; ma l'animo l'abborre» dirà nel rifacimento dell'*Orlando innamorato* (*Francesco Berni*, I, XIV, 23, 1).

[20] Oltre alla cena descritta nel cit. capitolo di Ippolito de' Medici è da ricordare almeno la cena di cui parla Giovanni Mauro d'Arcano in una lettera a Gandolfo Porrino del 16 dicembre 1531 (*Lettere facete* I, p. 323).

[21] Cap. I della *Galera*, vv. 28-30, in TANSILLO *Capitoli* 1870, p. 58. E continua: «Vorrei che i buon' scrittor e i buon' poeti / dicesson ben del bene e mal del male, come appartiene agli uomini discreti. // Chi celebra il pestel, chi l'orinale, / ed

dilagante in quella poesia ecclesiastica.[22] Fanno eccezione due fiorentini: l'irrequieto Benedetto Varchi (che intrattiene con i "Vignaiuoli" una fitta corrispondenza) e il poeta-pittore Agnolo Bronzino.[23]

La ricezione dipende ancora dalla circolazione manoscritta, ma anche da una comunicazione orale (da un contagio diretto) di cui resta più di una testimonianza. Quanto alle sue modalità, è palese il filtro di gusto operato dai "Vignaiuoli": scartati quasi da tutti il sonetto e la sonettessa, il favore va di preferenza alla nuova tecnologia del capitolo ternario, nelle sue limitate varietà: capitolo di lode (oscena o paradossale), capitolo di biasimo, capitolo epistolare, capitolo narrativo. La poesia romana dei "Vignaiuoli" è la sola che interferisca con quella del Berni (che muore il 26 maggio 1535 dopo aver transitato più volte per Roma). Alla fine degli anni trenta appare già in declino, lasciando spazio a istituti prosastici (la diceria, il commento).

In realtà il solo manoscritto conosciuto databile con certezza a un'epoca anteriore a quella delle stampe è l'It. IX 369 (7203) della Biblioteca Marciana di Venezia, intitolato *Rime di diversi autori*, quasi tutto di mano di Marin Sanudo, che alle cc. 15*r*-22*r* riporta *Primiera*, *Anguille*, *Pesche*, *Orinale*, e il *Sonetto in descrizion d'una badia*.[24] Deve essere anteriore al 1535, data della scomparsa dell'illustre copista. È il segno della modestia di quella circolazione.

L'anno di svolta nella diffusione della poesia bernesca è il 1537, quando in un colpo solo si pubblicano:

– *Sonetti del Bernia*. In Ferrara, per Scipion et fratelli, MDXXXVII

a suggetto spendono gl'inchiostri, / che a l'onor poco, a l'utile men vale» (ivi, vv. 31-36).

22 Il che non è male per l'autore dell'oscenissimo *Vendemmiatore* (ovvero *Stanze di cultura sopra gli orti delle donne*), edito nel 1537.

23 Su di lui vedi adesso PARKER 2000.

24 Vedi quanto ne dice Silvia Longhi in BERNI *Rime* 2001, pp. 664-665. *Ibidem* ulteriore bibliografia.

– *I capitoli del Mauro et del Bernia et altri authori*, nuouamente con ogni diligentia et correttione stampati. [Venezia], per Curtio Navo, MDXXXVII
– *Le terze rime del Berna et del Mauro* nouamente con ogni diligentia et correttione stampate. [Venezia], per Curtio Navo, MDXXXVII

oltre a una spuria *Caccia d'Amore*[25] e a un volumetto di capitoli di Quinto Gherardi[26]. Quest'ultimo è il primo bernesco né fiorentino né "romano" che giunga alla stampa, forse approfittando dei primissimi *vient-de-paraître*. Gli *altri authori*, oltre al Berni e al Mauro, si riducono in realtà al solo Giovanni Della Casa.

Il 1537 inaugura un ventennio di fortuna editoriale non clamorosa ma rispettabile: si giunge a contare quasi una cinquantina di stampe, con una punta massima di otto nel 1540. Le pubblicazioni sono per lo più di natura antologica. Il centro di produzione dominante è naturalmente Venezia (che diviene anche il principale centro di irradiazione), seguita con un qualche ritardo da Firenze. La conquista del mercato editoriale assicura alla poesia bernesca una *audience* esplosiva in confronto alla circolazione quasi soffocata degli anni anteriori, una *audience* che abbandona le limitate aree precedenti e raggiunge di colpo uno spazio nazionale. La lettura diffusa nutre una diffusa scrittura.

Se il biennio '38-39 conferma nella sostanza l'originaria matrice tosco-romana di questa poesia (gli autori promossi insieme ai due corifei sono Giovanni Della Casa, Giovan Francesco Bini, Agnolo Bronzino, Francesco Maria Molza, Benedetto Varchi, Bartolomeo Carli – ma già con l'intrusione degli eccentrici Lodovico Dolce, Mario Confuso, Alessandro Sansedoni), il 1540 manifesta l'irruzione massiccia soprattutto di scrittori operanti a Venezia. Addirittura si scomoda in persona Pietro Aretino, acerrimo nemico del Berni, che

[25] [Roma], per Fabio [Navò] Romano, 1537.

[26] *Le terze rime piaceuoli di Quinto Gherardo*. [Venezia, Agostino Bindoni], 1537 [rist. 1538].

primeggia nei *Capitoli del signor Pietro Aretino, di messer Lodovico Dolce, di messer Francesco Sansovino, et di altri acutissimi ingegni, diretti à gran Signori sopra varie & diuerse materie molto deletteuole*.[27] Non si abbassa – beninteso – ad accogliere apertamente il modello bernesco (sul quale si era espresso poco prima con un ghigno sprezzante),[28] ma con i *Capitoli ai Signori* sperimenta una variante di lettera in versi non troppo dissimile da quella del Berni e dei "Vignaiuoli".

Nel ventennio della fortuna editoriale bernesca si inserisce in posizione chiave il *Commento di ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima ficata del padre Siceo* (ovvero al capitolo in lode dei *Fichi* del Molza) di Annibal Caro, stampato cinque volte tra il 1538 e il 1540, sicuramente il più fortunato e il più felice dei commenti giocosi del Cinquecento. Ne ha appena parlato Procaccioli e non voglio dilungarmi. Devo dire soltanto questo: il *Comento alla Primiera* era stato elusivo e irritante, defilato e ostile; il *Commento di ser Agresto* è inventivo e cooperativo. Esce dallo stesso ambiente del testo (la Roma dei primi anni del papato di Paolo III) e dalla stessa cultura, ne condivide il gusto e le intenzioni. Finge di farne l'esegesi e in realtà si abbandona a una effusa variazione e amplificazione delle trovate dell'autore. La mentita interpretazione giocosa partecipa della retorica strampalata e digressiva della *diceria*. Il commentatore non fa da *medium* fra l'autore e il lettore, bensì "collabora" con l'autore: diventa coautore di un macrotesto in cui il lettore può trovarsi ancor più spaesato e indifeso, di certo non meno divertito.

[27] Ne esistono due edizioni del 1540: una senza note tipografiche, l'altra per Curtio Navò e fratelli.

[28] «Che vi par di quei che si credettero trottar *per omnia secula* co i capitoli de i cardi, de gli orinali, e de le primiere, non si accorgendo che sì fatte ciancie partoriscono un nome che muore il dì che egli nasce? Altro doppo le lodi della mosca compose Luciano» (lettera al Fausto Longiano, «Di Vinezia il .XVII. di Decembre .M.D.XXXVII.», in ARETINO *Lettere* I, n. 297, p. 409. E nella lettera a Gianiacopo Lionardi, «Di Vinezia il .VI. di Decembre .M.D.XXXVII.», aveva confinato il Berni e il Mauro nelle cucine di Parnaso (ARETINO *Lettere* I, n. 280, p. 388).

Gli altri commenti pubblicati nel corso del secolo (i *Cicalamenti* e il *Commento* del Grappa del 1545, la *Lezione o vero cicalamento di maestro Bartolino* di Giovan Maria Cecchi del 1583, la *Lezione di maestro Niccodemo* di Anton Francesco Grazzini del 1589) fanno da corona al *Commento di ser Agresto* e ne seguono le orme.[29] Si osservi – di sfuggita – che si applicano tutti a testi osceni (o cercano di renderli tali). Sta per conto suo lo svitato commento del Doni al Burchiello (1553), del quale non ci occupiamo.

Una svolta nella vicenda editoriale si registra nel 1548, quando a Firenze, presso Bernardo Giunti, si stampa *Il primo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni, di M. Gio. della Casa, del Varchi, del Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce, et del Firenzuola, ricorretto, et con diligenza ristampato* (ristampe nel '50, '52, '55). Curava la raccolta Anton Francesco Grazzini detto il Lasca. Insieme a *Il secondo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni, del Molza, di M. Bino, di M. Lodouico Martelli, di Mattio Francesi, dell'Aretino, et di diuersi Autori, nuouamente posto in luce, et con diligenza stampato* a Firenze dagli eredi di Bernardo Giunti nel 1555,[30] crea un canone – ad un tempo letterario ed editoriale – che resisterà fino alle soglie dell'Ottocento. Non per nulla dal 1548 in poi le raccolte veneziane spariscono dal mercato.[31]

Ad orientare in senso canonico la raccolta contribuiva la marcata toscanizzazione dei testi (non soltanto toscani) operata da quelle «persone, non meno di grandissima letteratura, che di perfettissimo giudizio, le quali [...] non si sono sdegnate d'affaticarse in cercar l'o-

[29] Per tutti è doveroso il rimando a *Cum notibusse* 2002.

[30] Ne esiste una ristampa uscita nello stesso anno dalla stessa tipografia ma con grosse varianti (cfr. quanto ne dice la Longhi in BERNI *Rime* 2001, p. 659). Già nella dedicatoria del *Primo libro* il Grazzini annunciava come imminente la stampa del «secondo libro, che avemo tra le mani dell'opere burlesche, da vari e diversi autori composte, il quale, se altro non ci s'interpone, uscirà tosto fuori»; in realtà si dovettero aspettare sette anni e la stampa non portava la sua firma.

[31] Le sole ristampe veneziane posteriori al 1548 sono quelle di Domenico Giglio del 1564 e 1566, che riproducono proprio le giuntine.

pere [del Berni], in riscontrarle, in rivederle e in ricorreggerle, in guisa tale che se da esso M. Francesco riscontrate, rivedute e ricorrette state fussero, poco o niente sarebbero migliorate di quel ch'elle si trovano al presente».[32] Quella che oggi si chiamerebbe un'edizione critica, certo non immune d'arbitrii: i versi dei non toscani, in ogni caso, sembravano risciacquati in Arno.

Al Berni, insignito del titolo di «primo [...] e vero trovatore, / maestro e padre del burlesco stile»,[33] il Grazzini consegna il pesante fardello di un'investitura da campione dell'antipetrarchismo (che probabilmente lui non avrebbe gradito). Di lui, infatti, dopo averlo qualificato come «dotto, faceto, bello e buono», nel sonetto *A chi legge* si predica:

> [...] E con un stil senz'arte, puro e piano
> Apre i concetti suoi sì gentilmente
> Che ve gli par toccar propio con mano.
> Non offende gli orecchi della gente
> Colle lascivie del parlar toscano:
> *Unquanco*, *guari*, *maisempre* e *sovente*.
> Che più? Da lui si sente,
> Anzi si 'mpara con gioia infinita
> Come viver si debbe in questa vita.[34]

Ancor più polemico contro le affettazioni e le astrattezze dei petrarchisti il Grazzini era stato nella dedicatoria a Lorenzo Scala, nella quale il favore della poesia bernesca viene fatto dipendere anche dalla stanchezza generata dal petrarchismo più manierato:

> [...] avendo le petrarcherie, le squisitezze e le bemberie anzi che no mezzo ristucco e 'nfastidito il mondo, per ciò che ogn⟨i⟩ cosa è quasi ripieno di *Fior, frond', herb', ombre, antri, ond', aure soavi*. Oltre

[32] *G1*, cc. Aij*v*-Aiij*r*.

[33] Sonetto *In lode di Messer Francesco Berni* (*O Voi, c'hauete non già rozzo, ò uile*), *G1*, c. [Avj]*v*, vv. 7-8.

[34] *G1*, c. [Avij]*r*, vv. 8-17.

> che conducono spesso altrui e guidano in un sopracapo ed in un fondo tale, ch'a poterne uscire bisogna altro poi che la zucca; e per lo più tuttavia se ne vanno su per le cime degli arbori.[35]

Che questa polemica appartenesse al Grazzini piuttosto che al Berni è superfluo dirlo.

Ad appena sette anni di distanza, ben diverso è l'orientamento ideologico del *Secondo libro*. Il Grazzini è stato estromesso (com'era sua abitudine). La lettera dedicatoria è firmata da Filippo Giunti, che quando si riferisce alle scelte editoriali usa sempre il plurale («le nostre [...] stampe», «appresso di noi», «avendo noi [...] raccolto», «abbiamo [...] messo insieme», ecc.). È di capitale importanza proprio il ragionamento – di chiaro segno autogiustificativo – della dedicatoria *Al Nobilissimo Messer Alessandro di Messer Ottaviano de' Medici*. In essa infatti, dopo aver ripetuto la solita solfa dei due fini della poesia, «cioè o di giovare o di dilettar le persone», l'editore prosegue:

> Altri poeti poi [...] ci sono, che altro non disegnano se non recar piacere e diletto alle genti; e di questi tali ce ne sono stati molti fra gli antichi e pur de' grandi, sì come fu Omero nel suo piacevole *Mergitte* e nella *Guerra delle rane e de' topi*, e Virgilio, che scrisse *Della zanzara* ed altri suoi dilettevoli e ingegnosi poemi, che sono per le mani d'ognuno. Di questa maniera di faceti e solazzevoli scrittori e poeti molti e molto eccellenti n'ha avuto ed ha tuttavia il secol nostro, il qual (dirò liberamente) non cede in cosa alcuna all'antico. E fra' primi e forse il primo che in tal maniera di scrivere in burla lodevolmente poetasse, fu il nostro Messer Francesco Berni; il quale, e per piacere altrui e per esercitar se stesso, cotante belle ed argute poesie ci lasciò di suo, quante oggi si veggono publicate al mondo per le nostre e per l'altrui stampe; e dopo lui infiniti altri eccellentissimi ingegni hanno corso questo piacevolissimo arringo con molta lode loro e con infinita vaghezza de gli amatori della poesia.[36]

[35] *G1*, c. Aij*v*.

[36] *G2*, cc. ♣ij*r*-[♣iij]*r*.

Dunque accampa, prima di tutto, incontestabili autorità classiche. Poi insiste su una gradevole piacevolezza, su un'arguzia innocente, su un intento di "esercitare" l'ingegno (che non possono – evidentemente – scandalizzare nessuno). E dopo essersi schermito dietro il «giudizio d'uomini bene intendenti e dotti» che avevano approvato la stampa del primo libro, avendo «ora messo insieme il secondo pur col consiglio e parere di persone giudiziose»[37] e aver invocato l'amenità della primavera, offriva al dedicatario

> questi piacevoli e onesti trattenimenti, per ricreare l'animo suo. La qual cosa hanno già fatto ancora i professori delle sacre lettere e della filosofia, i quali non si sono vergognati a pigliare alcun lodevole diporto, per potere ritornare più freschi e più gagliardi alla gravità delle scienze.[38]

Il mondo si è capovolto: sul Berni si cerca di tirare la coperta corta di un ipocrita perbenismo. Proprio su questo fondamento il poeta fiorentino è costituito a modello di un sotto-genere (Filippo Giunti – o chi per lui – lo chiama *maniera*) destinato a una fortuna plurisecolare, che poteva scorrere (con qualche incidente) parallela al corso principale delle correnti letterarie egemoni.

La costituzione di un canone è confermata dall'ingresso della poesia bernesca nella trattatistica contemporanea, sia pure in una posizione marginale, lontana (per fortuna) dai centri vitali della discussione poetologica del tempo. Si discute persino chi sia l'autore "più canonico": se il friulano Mauro, in virtù della sua "leggiadria", come propugnava Girolamo Ruscelli nel 1559;[39] o il fiorentino Berni, in

[37] *G2*, c. [♣iij]*r*.

[38] *G2*, c. [♣iij]*v*.

[39] RUSCELLI *Modo*, p. CXVII: «chi userà stile non gonfio né tumido, ma ben leggiadro ed alto ancora in esse [rime burlesche], ne sarà tenuto tanto da più, quanto in questa parte da gli intendenti è tenuto da più il Mauro che né il Bernia stesso».

pregio per i suoi nativi “sali della lingua”, come ribatteva Benedetto Varchi nel 1570.[40]

E il canone patisce – naturalmente – le sue infrazioni. Alla metà del secolo compaiono sul mercato una decina di stampe che associano o addirittura giungono a mescidare il capitolo bernesco con la satira ariostesca. Comincia nel 1546 Ercole Bentivoglio con *Le satire et altre rime piacevoli*, seguite nel ’46-48 dai due libri delle *Satire alla carlona* di Pietro Nelli, nel ’49 dalle *Satire et capitoli piacevoli* di Giovanni Agostino Caccia e dalle *Satire alla bernesca* di Gabriello Simeoni. Gli scambi e le interferenze sono favoriti dalla comune forma metrica.

Sulla fruizione della poesia bernesca si abbatteva un devastante colpo di maglio nel 1559. Infatti l’indice dei libri proibiti cosiddetto “romano” (quello voluto da Paolo IV) si accaniva con particolare perfidia contro gli autori giocosi, proibendo in un unico fascio Berni[41] e Tansillo,[42] Della Casa[43] e Pulci,[44] Aretino[45] e Franco.[46] Il suc-

[40] VARCHI *Hercolano*: «VARCHI. [...] Ora voi avete a sapere che nelle maniere nobili [...] possono i forestieri così bene scrivere e meglio come i fiorentini, secondo la dottrina e l’esercitazione di ciascuno [...] ma nell’altre cinque maniere non già. E che ciò sia vero, ponete mente che differenza sia da’ capitoli fatti da’ fiorentini, massimamente dal Bernia, che ne fu trovatore, e da messer Giovanni Della Casa, a quegli composti dagli altri di diverse nazioni, che veramente potrete dire quegli essere stati fatti e questi composti. CONTE. I capitoli del Mauro e quegli d’alcuni altri sono pur tenuti molto dotti e molto begli. VARCHI. Già non si biasimano per altro se non perché sono troppo dotti e troppo begli e in somma non hanno quella naturalità e fiorentinità, per dir così, la quale a quella sorte di componimenti si richiede. Messer Mattio Franzesi, mio amicissimo, avanzò tanto il Molza nello scrivere in burla, quanto il Molza, che fu non meno dotto e giudizioso che amorevole e cortese, avanzò lui nel comporre da buon senno».

[41] «Bernæ Francisci carmina» (c. B*v*); «Francisci Bernæ Poemata Italica» (c. Cij*v*). A più forte ragione si aggiungevano le cosiddette stanze vergeriane dell’*Orlando innamorato*: «Liber inscrip. Alcuni iportanti luochi tradotti fuor delle Epistole latine di M. Francesco, Petrarca, &c. con tre Sonetti suoi, & xviij. Stanze del Berna, auanti il xx. Canto, etc.» (c. F*r*-*v*). L’indice parmense del 1580 riportava sotto il nome del Berni anche *Il stato de’ buffoni in ottava rima* che nessuno ha mai vi-

cessivo indice “tridentino” del 1564, invece, faceva grazia ai primi tre (Berni, Tansillo, Della Casa), ritenendosi evidentemente dalle autorità ecclesiastiche che fosse sufficiente a disciplinare la materia la generica regola settima sancita dal Concilio.[47] Però il funesto indice sistino del 1590 reinseriva Berni e Tansillo,[48] seguito dall’indice clementino del 1593.[49]

I riflessi della condanna sul mercato editoriale sono immediatamente tangibili. Il grafico è eloquente. Dopo la proibizione “romana” del 1559 bruscamente le stampe si rarefanno: una replica veneziana delle raccolte giuntine nel ’64/66, forse a sfruttare subito la maggiore indulgenza dell’indice “tridentino” del ’64; ancora le *Satire alla carlona* del Nelli; le *Rime burlesche* dell’eccentrico Giovan Francesco Ferrari nel 1570; e poco altro. Sporadicamente compare qualche singolo componimento “spicciolato”, ovvero pubblicato a solo. Aveva cominciato Girolamo Ruscelli con *Il capitolo delle lodi del fuso*, Ve-

sto. Per i dati e le citazioni degli indici dei libri proibiti faccio costante riferimento a BUJANDA 1984-2002.

42 «Aloysij Tansilli carmina» ([Aiij]*r*) e «Tansilli Aloysii Poemata» (c. [Hiij]*r*).

43 «Ioannis Casæ Poemata» (c.[Eiij]*r*).

44 «Ludouici Pulcij Poemata» (c. [Eiiij]*v*).

45 «Petri Aretini opera omnia» (c. [Giiij]*r*). L’Aretino peraltro era già condannato nell’indice del 1557, anche se con formula più limitativa: «Petri Aretini Dialogi, Cortiggiana, Humanità di Christo, Tre giornate, Vita della Madon(n)a» (c. Cij*v*).

46 «Nicolai Franci carmina contra Pet. Aretinum» (c. Gij*r*).

47 «Libri, qui res lasciuas, seu obscenas ex professo tractant, narrant, aut docent, cum non solum fidei, sed & morum, qui huiusmodi librorum lectione facile corrumpi solent, ratio habenda sit, omnino prohibentur: et qui eos habuerint, seuere ab Episcopis puniantur. Antiqui uero, ab Ethnicis conscripti, propter sermonis elegantiam, & proprietatem permittuntur. Nulla tamen ratione pueris prælegendi erunt» (c. C*r*).

48 «Aloysij Tansilli carmina. Donec ex præscripta regularum forma, repurgata non fuerint» (c. D*v*); «Berniæ carmina omnia» (c. [D4]*v*); «Francisci Berniæ carmina omnia» (c. G2*r*).

49 «Aloysij Tansilli carmina, quamdiu repurgata non fuerint» (c. 2*v*); «Francisci Berniæ Carmina omnia» (c. 14*r*).

nezia, [Plinio Pietrasanta], 1554 (e ne aveva ricavato un processo). Seguirono il *Capitolo in lode de' cocchi molto ingegnioso con un sonetto per il contrario* (In Fiorenza, [Giorgio Marescotti], 1572, con una ristampa a Bologna dello stesso anno); le *Stanze in dispregio delle sberrettate del Lasca* (In Firenze, ad istanza di Francesco Dini da Colle, 1579); *Le lodi del pino canzone* di Lionardo Salviati (Firenze, per Filippo Giunti, 1589). Il piccolo e disperso passa meglio inosservato.

Conviene soffermarci per un momento sulle belle stampe veneziane di Domenico Giglio del '64/66.[50] Come si è detto sono una replica dei due libri del canone giuntino del '48/55. Ma basta scorrere l'indice per accorgerci di tagli crudeli. Mancano – è ovvio – il capitolo contro Adriano VI, i sonetti contro Clemente VII, i sonetti della *suggezione* veronese, il *Sonetto in descrizion d'una badia*. Persino *L'entrata dell'Imperadore in Bologna* – a ogni buon conto – è stata sforbiciata. Dell'Aretino è rimasto – chissà perché – soltanto il *Capitolo alla sua diva*. Sono cassati i troppo espliciti *Capitolo d'un ragazzo* di Lodovico Dolce e *Capitolo de' tre contenti* di Valerio Buongioco. Eccetera, eccetera. I testi conservati sono coscienziosamente purgati.

Tutto questo non bastò. Sta di fatto che dopo il 1566 il Berni non si legge più a stampa fino al 1603.

E non è un caso che sia questo precisamente il periodo in cui lettori non troppo "scrupolosi" (come diceva Gregorio Leti) si procurano (o si esemplano da sé) copie manoscritte di raccolte poetiche bernesche. Purtroppo non si possiede una recensione completa e atten-

[50] *Il primo libro dell'opere burlesche, di M. Francesco Berni, di Messer Gio. della Casa, del Varchi, del Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce, & del Firenzuola*. Ammendato, e ricorretto, e con somma diligenza ristampato. In Venetia, per Domenico Giglio (la data è nella lettera dedicaroria: «In Venetia a' XX. di Decembre. M. D. LXIIII», c. [3]*v*) (*OBBA1*). *Il secondo libro dell'opere burlesche, di M. Francesco Berni, del Molza, di M. Bino, di M. Lodouico Martelli, di Mattio Francesi, dell'Aretino, et di diuersi Auttori*. Ammendato, e ricorretto, e con somma diligenza ristampato. In Venetia per Domenico Giglio (la data è nella lettera dedicaroria: «In Venetia à li XI. di Aprile. M. D. LXVI», c. [3]*v*) (*OBBA2*).

dibile. Dalle annotazioni sparse degli editori del Berni si evince che si tratta sempre di copie (spesso incomplete e censurate) proprio delle stampe proibite.[51] Ne conosciamo almeno due di mani illustri: una di Lionardo Salviati e una di Francesco Buonarroti (fratello minore di Michelangelo il Giovane).[52]

La clandestinità della lettura non incoraggia certamente la produzione, diventata sospetta e rischiosa, pur con tutte le cautele dettate dalle circostanze. I berneschi di quest'età sono scarsi e – con poche eccezioni – piuttosto sparuti.[53] Si fa eccezione in primo luogo per il quasi sconosciuto Dionisio Rondinelli, veronese ma di famiglia fiorentina non digiuna di lettere, il solo che abbia lasciato un *corpus* poetico di una certa consistenza, *Gli humori stravaganti*, che peraltro vedono la luce soltanto nel 1603.[54]

L'interdizione delle botteghe dei librai era per certi versi compensata da alternative sociali, che garantivano spesso pubblicità e anonimato ad un tempo, protezione collettiva e sorveglianza autodisciplinare, e riducevano o annullavano i rischi e fornivano comunque

[51] Cfr. VIRGILI 1881, *pass*.; BERNI *Rime* 1885, *pass*.; BERNI *Poesie e prose*, *pass*.; BERNI *Rime* 2001, pp. 664-666. Numerose altre indicazioni hanno dato Francesco Trucchi, Carlo Verzone, Michele Messina ecc.

[52] È di mano del Salviati (ma con inserti altrui) il cod. Magl. cl. VII 1196 della BNCF.; è di mano di Francesco Buonarroti (ma con inserti d'altri, qualcuno sicuramente di Michelangelo il Giovane) il cod. 118 dell'Archivio Buonarroti.

[53] Per questa parte non posso rinviare che a ROMEI 2006.

[54] In *RPBA* III. Con Licenza de' Superiori. (cc. 3*r*-36*r*). Le *Chiarezze sopra gli auttori* (c. [A2]*r*) si esprimevano con entusiasmo su di lui: «è gentiluomo veronese e trae la sua origine da' Rondinelli famiglia onorata in Fiorenza; ha buona vena di poesia ed è gentilissimo di costumi; oltre queste composizioni, molte altre burlesche e gravi ha presso di sé, con le quali immortalerà il suo nome». Fu membro dell'Accademia Olimpica di Vicenza e interessante autore teatrale; compose infatti *La Galicia*, Verona, Strengari, 1583; *Il pastor vedovo*, più volte pubblicato fra il 1599 e il 1628; *I casti sposi*, Vicenza, Greco, 1604; e infine una *Santa Margarita*, Serravalle, Clasero, 1606. Fra le sue poesie burlesche la sola che consenta una datazione è il capitolo *Al Signor Conte Scilla Muzano*, che comincia: «A li nove d'ottobre la mattina / del mille cinquecento e ottantaotto [...]» (c. 7*v*).

una soglia minima di accettazione. È persino ovvio che alcuni dei poeti di questo periodo firmino con uno pseudonimo accademico e che ci siano noti solo per quello: sono proprio le accademie le strutture sociali che in questo momento – esposto a una profonda riorganizzazione il sistema delle corti – più delle altre danno sicurezza e tutelano dai pericoli dell'isolamento.

Non è certo cosa nuova, del resto, l'alleanza tra accademia e poesia giocosa. Basta ricordare – alla scaturigine stessa della proliferazione bernesca – l'accademia romana dei "Vignaiuoli" o la fiorentina accademia degli Umidi. Né c'è bisogno di insistere sulla componente ludica, più o meno scoperta, formalizzata negli statuti e nei rituali accademici. Quello che importa di più dire è che sovente anche le accademie di apparenza più austera e di più solenne ufficialità celano sacche insospettate dove allignano ingegni "umorosi". Bastino gli esempi della severissima e anzi tragica accademia Olimpica di Vicenza, che è un'autentica incubatrice di pedanteschi e di pavani; e della non meno illustre accademia dei Filarmonici di Verona, contagiata fin dalla cuna – si può dire – di umori satirici e burleschi da Alberto Lavezzuola. Ed era sempre disponibile, a giustificare l'evasione giocosa, la necessità di ricreare con qualche ilare e distensiva vacanza dell'ingegno gli animi troppo aggravati da nobilissimi studi e dottissime lezioni.

In certi casi la massiccia presenza di fermenti giocosi è addirittura conclamata. Serrate le accademie senesi dal tempo dell'annessione, nella capitale del Granducato di Toscana si svolgono negli anni settanta-ottanta gli allegri e sconclusionati conversari della «piacevol brigata dei Crusconi», antagonista della seriosa Accademia Fiorentina. Tutti sanno che da questa «brigata», per iniziativa di Lionardo Salviati, il 25 gennaio 1583 ebbe a nascere la Crusca, le cui vicende principali sono troppo note perché si debbano ripetere. Invece non si può non annotare che, a differenza dell'Accademia Fiorentina, la Crusca non giunse mai a espellere del tutto il suo nocciolo giocoso; e che anzi nei primi anni questo restò ben solido e vitale. Così, poche settimane dopo la costituzione dell'accademia, il 10 marzo 1583 il Gatta, Bidello della Crusca, firmava la premessa alla *Lezione o vero*

Cicalamento di maestro Bartolino dal Canto de' Bischeri sopra il sonetto [del Berni] *Passere e beccafichi magri arrosto*, che Giovan Maria Cecchi aveva squadernato a imitazione dei prototipi del Berni e del Caro e a dileggio delle togate lezioni accademiche. Così, con dedica «All'Arciconsolo della Crusca», seguiva nel 1589 la *Lezione di maestro Niccodemo dalla Pietra al Migliaio sopra il Capitolo della Salsiccia del Lasc*a, autore lo stesso Grazzini, da poco defunto.[55] Addirittura, in parallelo alla preparazione della celebre stampa della *Divina commedia* (che uscirà nel 1595), fra l'89 e il '91 si attende a un'edizione delle «opere in burla» del Lasca e si arriva a farne un censimento (l'impresa non giunse a buon fine probabilmente per un intervento censorio).[56]

La sproporzione fra i due progetti sembra assurda, tanta è la disparità dei valori; ma forse meno assurda sembrerà a chi ben consideri la matrice precisamente burlesca dell'accademia, tutt'altro che tradita dal Salviati, che ai Crusconi propose di dare alla loro brigata «nome d'accademia» perché «seguitando il nome di Crusca e vivendo allegramente [...] con più saldezza si palesasse il lor valore sotto la piacevolezza».[57] Propose cioè un salto di qualità, un programma ambizioso (sostenuto da un'adeguata struttura societaria e sottratto alle incertezze e alle cadute della estemporaneità), vòlto a traguardi di prestigio, che palesassero il «valore» dei partecipanti, ma evitassero la sterilità conformista delle troppo paludate e controllate istituzioni ufficiali. Tornerà buono l'appunto di un contemporaneo che annotava «quel certo sdegno che s'era conceputo in lui contro a certi, i quali, facendo professione di letterati [...], con gravità odiosa e con alcuni modi stucchevoli, si pavoneggiavano e volevano mostrare il loro sapere».[58] Tornerà buono purché ci si guardi dal giocarlo tutto

[55] Alla data del 28 giugno 1589 il diario dell'accademia registra un'altra lezione "in burla" di Giovan Simone Tornabuoni (l'Intriso).

[56] Cfr. CARLO VERZONE, *Introduzione* a GRAZZINI *Rime burlesche*, pp. XXXII-XXXV.

[57] La citazione è in PARODI 1983, p. 11.

[58] *Ibidem*, p. 19.

sul versante caratteriale e distruttivo e se ne colga invece la pertinenza propositiva e sociale. Per l'ultimo Salviati, quello della Crusca, proprio la "piacevolezza" è la garanzia contro l'imbalsamazione accademica; dove per "piacevolezza" s'intende tutt'altro che un riso stolto e sconsiderato e neanche una lepida urbanità, ma un'attitudine ironica e polemica, una spregiudicata cultura della contraddizione e del paradosso. Non è un caso che il primo contributo salviatesco alla Crusca sia *Il Lasca dialogo: cruscata ovver paradosso d'Ormannozzo Rigogoli, rivisto e ampliato da Panico Granacci, cittadini di Firenze e accademici della Crusca; nel quale si mostra che non importa che la Storia sia vera e quistionasi per incidenza alcuna cosa contra la poesia* (in Firenze, per Domenico Manzani, 1584): un libriccino di 50 pagine, che svolge appunto tesi stupefacenti e paradossali, il cui significato non risiede nella loro logica correttezza e inoppugnabilità (nella dedica *A i nobilissimi ed ingegnosissimi Accademici Intronati* si prometteva un *Fracasso della Loica*), bensì nella loro capacità provocatoria di revocare in dubbio i postulati del perbenismo culturale. In ogni caso, soltanto dopo la morte del Salviati (12 luglio 1589), si approva il motto da applicare all'impresa accademica («Il più bel fior ne coglie»), che stravolge il significato originario delle «cruscate» e dei «crusconi» e segna una tappa importante sulla strada della prudenza e della moderazione.

Negli anni Ottanta e Novanta si registra una ripresa editoriale che porta i segni di una tradizione nuova. Nuova anche per il formato tipografico: rigorosamente in dodicesimo.

Per prima cosa il capofila non è più il Berni (cancellato, come si è detto, fino a secolo nuovo), ma l'emergente Cesare Caporali, perugino, vissuto quasi tutta la vita alle dipendenze di alti prelati e smaliziato a trovare le vie di fuga, i pertugi, le fessure, gli spiracoli del nuovo assetto di potere. O più semplicemente le giuste protezioni e gli opportuni compromessi. Poeta ragguardevole e misconosciuto, è portatore d'idee nuove (è l'inventore, fra l'altro, degli avvisi di Par-

naso e del poema eroicomico), ma conserva forte nei suoi primi parti l'*inprinting* bernesco (e aretiniano).[59]

Si parte nel 1582 con una raccolta anonima, anzi un *Raccolto d'alcune piacevoli rime*, in Parma, per gli Heredi di Seth Viotto, con licenza de' Superiori, 1582. È un curioso libretto, che sposa – per forza, si direbbe – due parti per nulla congruenti. La prima raccoglie i primi scritti del Caporali: il delizioso capriccio manierista del *Viaggio di Parnaso*, le *Esequie di Mecenate*, i due capitoli della *Corte*. La seconda aduna un mannello di versi gravi di autori per lo più liguri o limitrofi o comunque di materia che sembra ruotare attorno alla figura e agli interessi del dedicatario, Giulio Pallavicino, forse finanziatore della stampa. Facevano da cuscinetto alcune rime di Scipione Metelli, a metà strada tra il serio e il giocoso. Non so come sia nato l'abbinamento. Forse il Caporali, assai più appetibile di ciò che seguiva, doveva fare da traino; forse – al contrario – si voleva instaurare una gradazione retorica in crescendo. Certo si è che la sigla della "piacevolezza" (che resterà costante nell'editoria dell'ultimo ventennio) non è più intercambiabile con le sigle proprie delle rime in burla e sarà ormai da intendere nel segno di una generica gradevolezza che può estendersi a prodotti tutt'altro che giocosi.

Dal 1584 (e per altre cinque volte) il nome di Cesare Caporali non sarà più taciuto, a cominciare dalle *Rime piaceuoli di M. Cesare Caporali da Perugia, accresciute da altre sue non più stampate; et con l'aggionta d'alcune parte burlesche, & parte graui di diversi nobilissimi ingegni, che nella prima impressione di questa Opera non si leggono*, in Parma, per gli Heredi del Viotto, 1584. A mano a mano saranno aggiunte anche opere successive del Caporali, almeno gli *Avvisi di Parnaso* e il primo capitolo del *Pedante*. Le più audaci dovranno aspettare: il *Curiandolo* il 1642, il secondo capitolo del *Pedante* e il poemetto *Il tempio* addirittura il Settecento.

Ma quello che più conta è che sotto la sigla della "piacevolezza" e dietro al nome del Caporali si giunge a sdoganare Giovanni Mauro

[59] Su di lui si veda adesso CIRI 2007.

d'Arcano: l'emulo del Berni nel giudizio (contraddittorio) dei contemporanei e personaggio evidentemente sottovalutato dalla Congregazione (era intimo nientemeno che di Aonio Paleario e probabilmente lui stesso un precoce nicodemita). Nel 1586 escono le *Rime piacevoli di Cesare Caporali, del Mauro, et d'altri Auttori, accresciute in questa quarta impressione di molte rime graui, et burlesche del Sig. Torq. Tasso, e di diversi nobiliss. Ingegni*, al m. Ill. S. Francesco Bittignuoli Bressa, in Ferrara, per Vittorio Baldini stampator ducale, con licenza de' Superiori, 1586. La formula fu evidentemente azzeccata, non fu molestata ed ebbe fortuna: si contano 11 ristampe (con vari adattamenti tipografici) entro il 1595, 22 ristampe entro il 1637. Del resto il Caporali è uno dei *bestseller* del Seicento. Persevera la mescolanza di serio e di faceto, che sembra prossima al gusto tragicomico del barocco. Emerge fra gli altri il nome di richiamo del Tasso, del quale, appena trapassato, non si celano otto sonetti giocosi che nulla aggiungono alla sua fama. Naturalmente sono omessi i nomi e i testi più compromettenti. I superstiti sono castrati.

Soltanto il primo Seicento restituirà al Berni la primazia che gli compete, a partire dall'edizione vicentina di Barezzo Barezzi del 1603, che ritorna – almeno in parte – al canone giuntino, allargandolo ad un *terzo libro* che è un autentico guazzabuglio di nuovo, di vecchio, di contraffatto (nel 1627 Francesco Baba aggiungerà una *quarta parte*). Ma il nuovo secolo conosce un'autentica esplosione dell'editoria burlesca, con un incredibile proliferare di nuove iniziative, che implicano probabilmente una fase di allentamento della pressione censoria e di nuova legittimazione letteraria; sicuramente una netta ripresa del mercato, della circolazione, della lettura. Non ci compete farne discorso.

LA POESIA GIOCOSA E SATIRICA NELL'ULTIMO TRENTENNIO DEL CINQUECENTO

1. *L'età della prudenza*

Se la cronaca letteraria dell'ultimo trentennio del Cinquecento si chiude emblematicamente con un rogo (l'eroico supplizio di Giordano Bruno, immolato in Campo di Fiori il 17 febbraio 1600), ben si può dire che si era aperta, proprio nel 1570, con un'impiccagione, quella di Niccolò Franco a ponte Sant'Angelo: supplizio sicuramente meno illustre, probabilmente meno eroico, ma di significato non meno esemplare.

Il crimine punito con tanto rigore nella persona di un intellettuale che ci appare ormai nelle vesti dimesse di un sopravvissuto e di un emarginato (che aveva, del resto, rinunciato da tempo a ogni ambizione di protagonismo letterario) era un crimine poetico: un'attività pasquillante tanto aggressiva nelle forme quanto sostanzialmente innocua negli effetti, proprio perché voce isolata e velleitaria, che rivela come il Franco non sapesse emanciparsi dal mito degli straordinari successi aretiniani (che lo aveva abbagliato in gioventù) e dai modelli e dai comportamenti di un'età irreparabilmente trascorsa. L'autodafé, di cui il Franco fu vittima patetica e spaesata, non mirava, nella sostanza, a togliere di mezzo un pericoloso oppositore, bensì a sanzionare con spietata fermezza proprio la fine di un'epoca e di un costume e l'instaurazione di un ordine nuovo, pronto a reprimere capillarmente il dissenso e la devianza anche in settori remoti dalle più aperte e scottanti controversie dottrinali.

Chiuso da poco il concilio di Trento, eletto al soglio di Pietro il grande inquisitore Michele Ghislieri (san Pio V, il papa che hanno fatto santo perché ha fatto miracoli nel sopprimere il dissenso, nel perseguitare gli ebrei, nel reprimere le puttane [ma non i prelati puttanieri]), la chiesa cattolica si provvedeva degli strumenti giuridici e degli organi operativi atti a soffocare la poesia del "mal dire". Fu

appunto Pio V a promulgare il 19 marzo 1572 la bolla *Romani Pontificis providentia*, che metteva ordine nella legislazione in materia di libelli infamanti, inasprendo le pene comminate agli autori, ai possessori, ai divulgatori di scritti che recassero offesa all'altrui fama, con particolare osservanza al nome dello Stato.

Il bersaglio primo della massiccia offensiva disciplinare era naturalmente quella poesia, segnatamente romana e curiale, che adottava a garanzia dell'anonimato la maschera deforme di Pasquino. Quella poesia non era mai stata – beninteso – il prodotto di una cultura d'opposizione, né tantomeno una dissacrante *vox populi*, una reazione dal basso, di matrice classista, alle vanità e ai soprusi del potere. Da quando aveva abbandonato le primitive connotazioni rituali, encomiastiche, pedantesche e si era specializzata nella maldicenza, quella poesia non era solita andare oltre la logica di parte, interna all'assetto della gerarchia e al servizio delle fazioni, adoperandosi a gettare il discredito sugli antagonisti del proprio partito. Ma il vituperio pasquinesco non conosceva misure, non venerava sacralità; proprio la ferocia delle lotte interne alla curia esigeva una violenza senza esclusione di colpi, una denigrazione sistematica che non si asteneva dal più osceno turpiloquio né dalla più sfrontata blasfemia. Nessuno era al riparo da questo gioco al massacro dell'infamia; anzi, chi più stava in alto era il più esposto. Che tutto ciò fosse ormai inaccettabile è superfluo dirlo: il nuovo ordine tridentino sacralizzava il potere e non ammetteva disordini; che le lotte intestine alla chiesa di Cristo restassero consegnate al segreto dei conclavi e delle cancellerie.

Non esiste purtroppo una compiuta storia della poesia pasquinesca degna di credito scientifico e solo in anni recenti si sono avute pubblicazioni (quasi) attendibili dei testi; a giudicare da queste, integrate dai meno fantasiosi dati tradizionali, la produzione di pasquilli, torrenziale fino alla metà del secolo (l'ultimo "travestimento" di Pasquino è forse del 1545) con una straordinaria fioritura in occasione del conclave del 1550, subisce un brusco ridimensionamento con i successori di Paolo III. Brevi e intensi rigogli si registrano alla morte di Paolo IV (1559) e di Pio IV (1565), non per caso in sede vacante, in un momento di eclissi del potere centrale e di sfrenata licenza col-

lettiva. Con il papato di Pio V (1566-1572) si assiste a una rarefazione delle testimonianze (fin quasi al dileguo), che non si sa fin quando si protragga. Del solo pontificato di Sisto V (1585-1590) le vecchie antologie riportano un gruppo consistente di pasquinate; la fonte purtroppo è infida, dipendendo quasi tutte dalla *Vita di Sisto V* composta dal libertino Gregorio Leti, autore notoriamente poco affidabile. In assenza di riscontri documentati sarà prudente sospendere il giudizio.

Che dire dunque della dozzina di testi che ci rimangono a documentare l'attività di un trentennio, a fronte degli oltre 700 raccolti fino al 1565? È probabile che la persecuzione e la clandestinità (con la statua di Pasquino sorvegliata da fazioni di guardie armate) abbiano causato la perdita di buona parte di una produzione che potrebbe non essere stata così esigua. Sembrerebbe dimostrarlo lo stesso rigore persecutorio, che non accenna ad attenuarsi e mostra di essere allertato da un'insidia costante e reale. Gli stessi supplizi di cui è rimasta notizia[1] sembrano implicare una estensione del fenomeno molto meno insignificante di quanto non appaia dai documenti. Quello che è certo è che, in linea di massima, il protagonista di questa fase pasquinesca deve aver cambiato sensibilmente fisionomia: ancora un curiale di rango modesto, ma non più un familiare o un cliente che scrive con l'assenso o l'incoraggiamento di un "padrone", di un potente della corte, in funzione di ricompense e di vantaggi che gliene possono derivare, bensì un intellettuale assuefatto all'isolamento, alla dissimulazione, alla clandestinità, estraneo ad ogni intenzione mercenaria e anzi consapevole dei rischi capitali che lo minacciano. E la poesia che ne scaturisce – a giudicare dal poco che c'è rimasto – ha come bersaglio esclusivo il vertice della gerarchia, il sommo del potere, e colui che lo impersona, il papa, caricandosi nello stesso tempo di inequivocabili ed inquietanti significati ideologici. Non è, ovviamente, una novità assoluta; già al tempo di Paolo IV ci si poteva imbattere in un pasquillo di questo tenore:

[1] Un abbozzo di elenco di suppliziati (esteso al Seicento) si potrà reperire in F. e R. SILENZI 1968, pp. 77-79 e 87-88.

Figli, meno giudizio
e più fede comanda il Sant'Uffizio.
E ragionate poco,
che contro la ragione esiste il foco.
E la lingua a suo posto,
che a Paolo IV piace assai l'arrosto.

O come l'altro che ci è pervenuto per la chiusura del concilio di Trento.[2] Non fu immune da strali avvelenati lo spietato Pio V; questo è del 1570, per il rogo di Aonio Paleario:

Quasi che fosse inverno,
brucia cristiani Pio siccome legna,
per avvezzarsi al caldo dell'inferno.[3]

Ed è illuminante, in questi intellettuali del dissenso – la definizione è adesso appropriata – il ritornare ossessivo del tema del supplizio, del rogo, della brutalità iniqua del potere, per l'incombere oscuro di una minaccia quotidiana sulla segreta intercapedine della loro coscienza offesa. Così com'è illuminante lo scetticismo disincantato sulle poco nobili motivazioni che accomunano i comportamenti del potere politico e religioso. Si legga una pasquinata del 1594 che irride all'interessata conversione di Enrico IV di Francia:

Enrico era acattolico,
e per amor del regno eccolo pronto
a diventar cattolico apostolico.
Se gliene torna il conto
Clemente, ch'è pontefice romano,
domani si fa turco o luterano.[4]

[2] Entrambi in DELL'ARCO 1967, pp. 81 e 83.

[3] DELL'ARCO 1967, p. 85.

[4] DELL'ARCO 1967, p. 95.

La persecuzione indiscriminata ottenne di far piazza pulita della calca becera e vociante dei pasquinisti da trivio, dei mercenari senza scrupoli della rima; ottenne anche di affinare a una scuola severa i sopravvissuti (esperti – *ante litteram* – di un'onesta dissimulazione, più che asceti di un nuovo cristianesimo catacombale), che ci trasmisero le prime forme moderne di satira politica e religiosa.

2. *Il grado zero della satira "regolare"; moralità dell'epigramma*

Se a zittire il loquacissimo Pasquino c'erano voluti provvedimenti eccezionali, per controllare le forme ordinarie di letteratura era sufficiente la legislazione ordinaria con i suoi canonici strumenti inquisitoriali, a cominciare dall'indice dei libri proibiti. Un indice minore, quello di Parma del 1580, includeva nelle letture interdette le *Satire* dell'Ariosto, testo di considerevole fortuna editoriale (36 stampe – da sole o associate alle *Rime* o aggregate all'opera di altri satirici – in meno di un cinquantennio, con una significativa lacuna fra il '76 e l'80), che aveva dettato il modello di un autentico genere letterario, la cosiddetta satira "regolare". Da allora le *Satire* si lessero purgate, ancora con discreto successo sino alla fine del secolo (11 edizioni), mentre nel Seicento le edizioni si vanno a mano a mano rarefacendo fino a scomparire del tutto dopo il 1630 (ritorneranno alla luce appena nel 1716).

Ma non era stato necessario attendere interventi autoritari per imporre rigore: un codice di autodisciplina era già stato espresso dall'interno, quando alla metà del secolo si era giunti a una sistemazione della materia di pertinenza della satira "regolare", definendo, da una parte, un canone di autori approvati e delineando, dall'altra, la carta costituzionale che sanciva il profilo etico ed estetico del satirista. Ci riferiamo, naturalmente, alle antologie compilate da Francesco Sansovino nel 1560 (con ristampe a ritmi decennali: 1563, 1573, 1583) e dal misterioso Mario degli Andini nel 1565, entrambe corredate di un manifesto programmatico: il *Discorso sopra la materia della satira* dello stesso Sansovino e la *Lettera* di Lodovico Paterno *dove si di-*

scorre della Latina, et Thoscana Satira: et s'insegnano alcuni avvertimenti necessarij intorno allo scrivere delle moderne Satire. La modestia concettuale dei due scritti (largamente documentata) non ne esaurisce il significato storico e ideologico, che interessa precisamente per il loro carattere di sintesi mediale di un dibattito vasto ed antico. Anzitutto l'opzione di fondo oraziano-ariostesca, premessa quasi scontata e sottaciuta, verrà a delimitare uno steccato che esclude gli "eccessi" imputati da più parti a Giovenale, recidendo, in maniera pressoché definitiva, il filo della continuità umanistica, che proprio a favore della più aspra moralità giovenaliana si era espressa in maggioranza. Il Sansovino, quindi, definiva con decisione il modello espressivo (anche in questo caso contro discordi precedenti umanistici) ancorandolo in esclusiva a uno «stil umile e basso et imitante la natura» e ad «una schietta semplicità con una acerbità severa, mescolata talora con qualche sale e con qualche tratto gustevole et acuto».[5] Il Paterno, invece, se manteneva un margine più aperto di sperimentalità formale (come mostrava il ventaglio delle sue stesse scelte metriche, variate dalla terza all'ottava rima e agli sciolti), manifestava una più compunta adesione alla morale tridentina, enunciando – a dispetto dell'Ariosto – un prudente principio di referenza impersonale:

> I nomi delle persone, che si mordono, io per me terrei sempre a bene, che si stessero, quanto si può, celati: il che riuscirà comodissimo, o si togliano a caso, o sotto significative voci d'altri nomi, sì perché militiamo nella Cristiana religione, sì eziandio per li pericoli infiniti, ne' quali, facendosi il contrario, precipitosamente si potrebbe incorrere. A' morti perdoneremo pazientemente [...].[6]

Ma proprio quando la tradizione satirica volgare perveniva a dignità statutaria e mentre la diffusione editoriale dei più prossimi cultori appariva ancora non trascurabile nel suo dignitoso declino, la

[5] Cito da *Trattati di poetica* II, pp. 517-518.

[6] Cito da *Satire* 1787, pp. 182-183.

satira "regolare" conosceva un periodo di profondo oscuramento, e anzi di sostanziale sterilità. A giudicare da quello che c'è a stampa e a prescindere dai normali problemi di definizione cronologica che ogni periodizzazione comporta, l'anagrafe dei satiristi attivi nell'ultimo trentennio del Cinquecento registra un autentico spopolamento. A rigore, nel nostro segmento cronologico s'iscrive la sola *Satira in lode della villa* di Giovanni Boni, pubblicata in Siena, appresso Luca Bonetti, nel 1577. Operetta assai graziosa di un fiorentino, letterato e familiare (tesoriere) di monsignor Giovanni Gaddi a Roma, collega dunque di Annibal Caro, svolge il motivo oraziano del biasimo della corte e delle lodi della villa, esprimendo il proponimento dell'autore di ritirarsi in campagna, nella sua proprietà in Val di Sieve, e di dedicarsi ad umili ma ristoratrici attività agresti. Ma la satira cade sotto la nostra giurisdizione solo per la data editoriale: in realtà l'autore è appunto un uomo della generazione del Caro, un vecchio che dà voce a un legittimo desiderio di ricovero senile dalla vita attiva e di fuga dai fastidi del vivere cittadino. Per trovare di più bisogna tuffarci nell'acqua morta e infida dell'inedito[7] o avventurarci sugli ambigui displuvi dei generi misti.[8] Ma anche così i profitti risultano deludenti.

Può darsi che anche per la satira "regolare" si sia avuto un filtro severo, ma allo stato attuale delle conoscenze sembra più probabile che il genere sia stato semplicemente disertato. D'altra parte, piuttosto che un'organizzata repressione deve aver agito da deterrente la squalifica espressa dalla cultura togata; la satira infatti, accerchiata dalla turba saccente degli aristotelici, che le negavano finanche dignità poetica (per il Castelvetro è affatto inconcepibile una poesia che abbia «per oggetto costumi e insegnamenti filosofici»),[9] e dalla

[7] Si veda, per esempio, MANCINI 1979. Il Bolognetti, morto nel 1574, può appena toccare l'area di nostra competenza.

[8] Può essere il caso, malgrado l'anomalia del verso e la saltuarietà dei motivi propriamente satirici, delle *Epistole in versi sciolti* di Giovan Battista Strozzi il Giovane, delle quali dà notizia BARBI 1900, pp. 66-69 (ma le date non sono incoraggianti, pendendo decisamente al Seicento).

[9] CASTELVETRO *Poetica*, vol I, II 6, pp. 144-145.

calca intollerante dei moralisti, che la identificavano *tout court* con la poesia della «maladicenza», usciva malconcia e avvilita. Vi fu persino chi, mosso da santo zelo, ammise soltanto «satyrae sine amarulentia, dum in haeresim vitiaque Poetae sincerissimi salva charitate invehuntur», esortando a cercare materia «in divinis scripturis piorumque historiis»:[10] una satira da sacrestia che per fortuna non ha mai visto la luce. Umiliata ed emarginata, la poesia satirica dilegua; risorgerà soltanto dopo decenni, in concorrenza, ormai, con forme radicalmente nuove.

*

Al discorso della satira "regolare" possiamo utilmente appendere quello dell'epigramma, genere di illustre ascendenza classica, esposto ad analoghe pressioni. Circa l'epigramma volgare, del quale soltanto abbiamo una qualche informazione d'assieme, possiamo tralasciare i vari Luigi Groto, Tarquinia Molza, Bernardo Davanzati, Giovan Battista Strozzi: epigrammisti occasionali se non estemporanei; il solo epigrammista di larga vena – e non solo volgare, ma latina e greca – risulta quel curioso personaggio che fu Bernardino Baldi. Ben 1152 ne raccolse egli stesso in due autografi napoletani (il più tardo datato al 1614), ripartiti in morali, gravi, arguti, ridicoli e vari, anche se i criteri di distinzione non sempre appaiono nitidi e cogenti.

Di questa copiosa messe, a nostro avviso, riesce di gran lunga avvantaggiata la parte che meno ci riguarda, e cioè quella degli epigrammi gravi, nei quali il Baldi trova spesso una squisita misura tra dottrina letteraria e acutezza dell'ingegno, dispiegando una delle sue prove più sicure e convincenti, e nei quali il suo marcato classicismo si adatta, per naturale e spontaneo decoro, alla materia più nobile e alla dizione più solenne. In questa zona superiore acquistano dignità di timbro e persuasione elocutiva anche i componimenti di più occa-

[10] LORENZO GAMBARA, *Tractatio de perfectae poëseos ratione*, in *Trattati di poetica* III, p. 230.

sionale encomio, mentre restano consegnate a un marmoreo nitore le epigrafi dei poeti, degli artisti, degli eroi, le sentenze di una stoica saggezza, le riflessioni sulle vanità della vita, persino le più alessandrine, cesellate *nugellae*. Assai meno convincente appare invece la zona inferiore dell'arguzia e dello scherzo, anche per una preventiva rinuncia al divertimento gratuito e alla salacità mordace. Così, da una parte, si dichiara senza indugio il programma "comico" del *castigare ridendo mores*:

> Già son pieni d'amor mille volumi,
> cento di cento eroi sonar fan l'armi;
> ma qual veggiamo che ad arguti carmi
> diasi e vezzosi, a riformar costumi?
> Onde se per ciò far prendo la penna,
> non t'ammirar, lettor: ragion l'accenna.[11]

Dall'altra si profferisce una candida intenzione di prudente modestia e di saggio ritegno:

> Lod'io chi sa ne' motti esser modesto,
> e fra gli scherzi e le facezie onesto.
> È casto dir di casta mente indizio,
> e dar di morso altrui dannoso vizio.[12]

Virtuoso e discreto, pio e costumato, ossequente delle autorità (fino a dichiarare «esser di Dio sembianza i Duci in terra»),[13] Bernardino Baldi riprovava vizi anonimi ed astratti, sorrideva delle umane debolezze, votato a un'etica *mesotes* (d'impronta oraziana), a una ciceroniana *urbanitas* espressiva. Non era nelle sue corde quel rapido acume che è per eccellenza dell'epigramma.

[11] BALDI *Epigrammi*, 2 voll. L'epigramma cit. è il n° 1, vol. I, p. 19. Ci permettiamo qualche ritocco al testo, tutt'altro che immacolato.

[12] Ep. n° 227, p. 55.

[13] Ep. n° 285, p. 65.

3. *Il gioco dalla "libraria" all'accademia*

Ragioni di diffidenza e di sospetto i solerti censori tridentini non potevano non nutrire nei riguardi della poesia propriamente burlesca – né delle sue varianti mescidate –, che svagata, candida ed innocua propriamente non era stata mai, o quasi. L'indice "romano" del 1559 si era anzi accanito con particolare perfidia contro gli autori giocosi, proibendo in un unico fascio Berni e Tansillo, Della Casa e Pulci, Aretino e Franco. Il successivo indice "tridentino" del 1564, invece, faceva grazia ai primi tre (al contrario, l'inibizione del Burchiello sarebbe venuta nel 1578), ritenendosi evidentemente dalle autorità ecclesiastiche che fosse sufficiente a disciplinare la materia la generica regola settima sancita dal concilio:

> Libri, qui res lascivas seu obscoenas ex professo tractant, narrant aut docent, cum non solum fidei sed et morum, qui huiusmodi librorum lectione facile corrumpi solent, ratio habenda sit, omnino prohibentur: et qui eos habuerint severe ab Episcopis puniantur.

Né c'è bisogno di aggiungere che spregiudicate tematiche sessuali sono sempre state componente primaria dei generi "bassi", né che la varietà più fortunata del capitolo bernesco si sostanziava proprio di una allusiva ed involuta oscenità, pur quando non si spingesse all'oltranza capziosa e perversa dell'eponimo capofila.

I riflessi della condanna sul mercato editoriale sono tangibili. Se si tralasciano minimi episodi, di rilevanza informativa pressoché nulla, bisognerà rifarsi anche in questo caso a un canone mediocinquecentesco: le due raccolte giuntine del 1548 e del 1555, che giungono al culmine di una sequenza editoriale abbastanza nutrita (a partire dalle *principes* bernesche del '37/38) e che saranno il fondamento della tradizione secentesca e settecentesca. Dopo la proibizione "romana" del 1559 bruscamente le stampe si rarefanno: una replica veneziana delle raccolte giuntine nel '64/66 (non sappiamo se intera), a sfruttare subito la maggiore indulgenza dell'indice "tridentino"

(1564, appunto); un Burchiello (ancora libero) nel ’68; le *Rime burlesche* di Giovan Francesco Ferrari nel 1570; e poco altro. Segue un vuoto di oltre un decennio. E non è un caso che sia questo precisamente il periodo in cui lettori non troppo scrupolosi si procurano (o si esemplano da sé) copie manoscritte del canone giuntino. Ne conosciamo almeno due, entrambi di un certo peso culturale: Lionardo Salviati e Francesco Buonarroti (fratello minore di Michelangelo il Giovane).[14]

La ripresa editoriale degli anni Ottanta e Novanta ha i segni di una tradizione nuova. Anzitutto il capofila non è più il Berni (cancellato fino a secolo nuovo), ma l’emergente e tanto più duttile Caporali, affiancato da Giovanni Mauro d’Arcano: l’emulo del Berni nel giudizio (contraddittorio) dei contemporanei e personaggio evidentemente sottovalutato dalla Congregazione (era intimo nientemeno che di Aonio Paleario e probabilmente lui stesso un precoce nicodemita). In secondo luogo, dal 1582 in poi, le raccolte sono siglate da una definizione di *piacevolezza* finora inconsueta, che vuole significare in partenza un’attenuazione della marca burlesca a beneficio di una più generica godibilità, nel segno di un blando (e innocente) edonismo; e la sigla concede ospitalità a un flusso di componimenti di varia letteratura, di illegittima cittadinanza nei reami della poesia giocosa. Infine si assiste a un radicale rimescolamento delle carte: insieme all’emergere di autori nuovi è da segnalare il taglio inusitato del patrimonio poetico delle generazioni anteriori, che forse presuppone anche una diversa trasmissione testuale, passata in qualche caso per rami marginali o manoscritti. Soltanto una seria indagine filologica (che nessuno ha mai compiuto) potrebbe accertare la realtà e le eventuali dimensioni del fenomeno. Quello che è certo è che, a partire da questo momento, si apre una fase di confusione nelle attribuzioni

[14] È di mano del Salviati (ma con inserti altrui) il cod. Magl. cl. VII 1196 della B.N.C.F.; è di mano di Francesco Buonarroti (ma con inserti d’altri, qualcuno sicuramente di Michelangelo il Giovane) il cod. 118 dell’Archivio Buonarroti. Numerose altre indicazioni hanno dato Francesco Trucchi, Carlo Verzone, Michele Messina ecc.

(talvolta per un vero e proprio disegno camuffatorio o mistificante) e di deterioramento dei testi. Va da sé che in caso di necessità la lezione è preventivamente castrata.

Soltanto il primo Seicento restituirà al Berni la primazia che gli compete, a partire dall'edizione vicentina di Barezzo Barezzi del 1603, che ritorna – almeno in parte – al canone giuntino, allargandolo ad un terzo libro che è un autentico guazzabuglio di nuovo, di vecchio, di contraffatto (nel 1627 Francesco Baba aggiungerà una quarta parte). Ma il nuovo secolo conosce un'autentica esplosione dell'editoria burlesca, con un incredibile proliferare di nuove iniziative, che implicano probabilmente una fase di allentamento della pressione censoria e di nuova legittimazione letteraria; sicuramente una netta ripresa del mercato, della circolazione, della lettura. Non ci competerebbe farne discorso se gran parte dei berneschi di tardo Cinquecento non si leggesse proprio in queste stampe, ingannevoli ed infide, ma insostituibili.

L'interdizione delle botteghe dei librai era per certi versi compensata da alternative sociali, che, garantendo spesso pubblicità e anonimato ad un tempo, protezione collettiva e sorveglianza autodisciplinare, riducevano o annullavano i rischi della letteratura del gioco e ne fornivano comunque una soglia minima di accettazione, talvolta l'abbrivo di un più fortunato volo. È persino ovvio che alcuni dei poeti di questo periodo firmino con uno pseudonimo accademico e che ci siano noti solo per quello: sono proprio le accademie le strutture sociali che in questo momento – esposto a una profonda riorganizzazione il sistema delle corti – più delle altre danno sicurezza e tutelano la debole figura dell'intelletuale.

Non è certo cosa nuova, del resto, l'alleanza tra accademia e poesia giocosa. Basta ricordare – alla scaturigine stessa della proliferazione bernesca – le accademie romane dei "Vignaiuoli", della Virtù, dello Sdegno; o la fiorentina accademia degli Umidi. Né c'è bisogno di insistere sulla componente ludica, più o meno scoperta, formalizzata negli statuti e nei rituali accademici. Quello che importa di più dire è che sovente anche le accademie di apparenza più austera e di più solenne ufficialità celano sacche insospettate dove allignano

ingegni “umorosi”. Bastino gli esempi della severissima, e anzi tragica accademia Olimpica di Vicenza, che è un’autentica incubatrice di pedanteschi e di “pavani”; e della non meno illustre accademia dei Filarmonici di Verona, contagiata fin dalla cuna – si può dire – di umori satirici e burleschi da Alberto Lavezzuola. Ed era sempre disponibile, a giustificare l’evasione giocosa, la necessità di ricreare con qualche ilare e distensiva vacanza dell’ingegno gli animi troppo aggravati da nobilissimi studi e dottissime lezioni:

> Mi è venuto in pensiero, Virtuosi Accademici, fra ta(n)te graui lettioni, c’hauete vdito, di recitaruene vna dilettosa, e festeuole anzi che nò. Perche hò fra me stesso discorso, non esser disdiceuole fra questi noiosi caldi, di dar vn poco di sosta, con solazzeuoli ragionamenti a gli animi tanto da alte materie affaticati.

Così Giovan Francesco Angelita (il Roco) presentava agli accademici Disuguali di Recanati una sua *Lettione de’ Fichi*,[15] premurandosi subito, considerati i nefasti precedenti classici (ma soprattutto quelli più prossimi del Molza e del Caro), di assicurare: «Non crediate però, ch’io voglia far d’vna Mosca vn Leonfante [...]. Nè sogghignate, ch’io non voglio con ambiguità trattarne, come fece souente Martiale [...]».[16] Che poi talvolta proprio questi svaghi letterari – come nel caso dei Disuguali – siano i soli documenti sopravvissuti è circostanza che deve far riflettere.

In altri casi la massiccia presenza di fermenti giocosi è addirittura conclamata. Serrate le accademie senesi dal tempo dell’annessione,

[15] In *I pomi d’oro... dove si contengono due lettioni, de’ Fichi l’una, e de’ Melloni l’altra... aggiuntavi una lettione della Lumaca*..., in Ricanati, MDCVII, appresso Antonio Braida; il brano cit. è a p. 1. L’Angelita, nobile recanatese morto nel 1619, pubblicò oltre ai *Pomi d’oro*, autentico *monstrum* di erudizione sciorinata a scopo di diletto, una *Origine e storia della città di Recanati*, in Venetia, presso Matteo Valentino, 1601, e *S. Caterina tragedia*, ivi, per Gio. Alberti, 1607 (cfr. VECCHIETTI 1790, pp. 138-140). Dell’accademia dei Disuguali, fondata nel 1580, si trova qualche notizia in MAYLENDER 1926-1930, vol. II, pp. 201-202.

[16] *I pomi d’oro*, pp. 4-5.

nella capitale del Granducato di Toscana si svolgono negli anni Settanta-Ottanta gli allegri e sconclusionati conversari della «piacevol brigata dei Crusconi», antagonista della seriosa Accademia Fiorentina. Tutti sanno che da questa "brigata", per iniziativa di Lionardo Salviati, il 25 gennaio 1583 ebbe a nascere la Crusca, le cui vicende principali sono troppo note perché si debbano ripetere. Invece non si può non annotare che, a differenza dell'Accademia Fiorentina, la Crusca non giunse mai a espellere del tutto il suo nocciolo giocoso; e che anzi nei primi anni questo restò ben solido e vitale. Così, poche settimane dopo la costituzione dell'accademia, il 10 marzo 1583 il Gatta, Bidello della Crusca, firmava la premessa alla *Lezione o vero Cicalamento di maestro Bartolino dal Canto de' Bischeri sopra il sonetto* [del Berni] *Passere e beccafichi magri arrosto*, che Giovan Maria Cecchi aveva squadernato a imitazione dei prototipi del Berni e del Caro e a dileggio delle togate lezioni accademiche. Così, con dedica «All'Arciconsolo della Crusca», seguiva nel 1589 la *Lezione di maestro Niccodemo dalla Pietra al Migliaio sopra il Capitolo della Salsiccia del Lasca*, autore lo stesso Grazzini, da poco defunto.[17] Addirittura, in parallelo alla preparazione della celebre stampa della *Divina commedia* (che uscirà nel 1595), fra l'89 e il '91 si attende a un'edizione delle "opere in burla" del Lasca e si arriva a farne un censimento (l'impresa non giunse a buon fine probabilmente per un intervento censorio).[18]

La sproporzione fra i due progetti sembra assurda, tanta è la disparità dei valori; ma forse meno assurda sembrerà a chi ben consideri la matrice precisamente burlesca dell'accademia, Tutt'altro che tradita dal Salviati, che ai Crusconi propose di dare alla loro brigata «nome d'accademia» perché «seguitando il nome di Crusca e vivendo allegramente [...] con più saldezza si palesasse il lor valore sotto

[17] Alla data del 28 giugno 1589 il diario dell'accademia registra un'altra lezione "in burla" di Giovan Simone Tornabuoni (l'Intriso).

[18] Cfr. l'*Introduzione* di Carlo Verzone a GRAZZINI *Rime burlesche*, pp. XXXII-XXXV.

la piacevolezza».[19] Propose cioè un salto di qualità, un programma ambizioso (sostenuto da un'adeguata struttura societaria e sottratto alle incertezze e alle cadute della estemporaneità), vòlto a traguardi di prestigio, che palesassero il "valore" dei partecipanti, ma evitassero la sterilità conformista delle troppo paludate e controllate istituzioni ufficiali. Tornerà buono l'appunto di un contemporaneo che annotava «quel certo sdegno che s'era conceputo in lui contro a certi, i quali, facendo professione di letterati [...], con gravità odiosa e con alcuni modi stucchevoli, si pavoneggiavano e volevano mostrare il loro sapere».[20] Tornerà buono purché ci si guardi dal giocarlo tutto sul versante caratteriale e distruttivo e se ne colga invece la pertinenza propositiva e sociale. Per l'ultimo Salviati, quello della Crusca, proprio la "piacevolezza" è la garanzia contro l'imbalsamazione accademica; dove per "piacevolezza" s'intende tutt'altro che un riso stolto e sconsiderato e neanche una lepida urbanità, ma un'attitudine ironica e polemica, una spregiudicata cultura della contraddizione e del paradosso. Non è un caso che il primo contributo salviatesco alla Crusca sia *Il Lasca dialogo: cruscata ovver paradosso d'Ormannozzo Rigogoli, rivisto e ampliato da Panico Granacci, cittadini di Firenze e accademici della Crusca; nel quale si mostra che non importa che la Storia sia vera e quistionasi per incidenza alcuna cosa contra la poesia* (in Firenze, per Domenico Manzani, 1584): un libriccino di 50 pagine, che svolge appunto tesi stupefacenti e paradossali, il cui significato non risiede nella loro logica correttezza e inoppugnabilità (nella dedica *A i nobilissimi ed ingegnosissimi Accademici Intronati si prometteva un Fracasso della Loica*), bensì nella loro capacità provocatoria di revocare in dubbio i postulati del perbenismo culturale. Di questo spirito di sfida e di provocazione non vanno immuni – a nostro avviso – neppure i ben più noti interventi dell'85 e dell'88 sulla *Liberata*, che ribadiscono, se non altro, il pervicace e ambizioso proponimento del Salviati di coinvolgere a ogni

[19] La citazione è in PARODI 1983, p. 11.

[20] Ancora in PARODI 1983, p. 19.

costo l'accademia in un dibattito di accesa attualità. Ma su questa strada gli accademici furono pigri o riluttanti.[21] In ogni caso, soltanto dopo la morte del Salviati (12 luglio 1589), si approva il motto da applicare all'impresa accademica («Il più bel fior ne coglie»), che stravolge il significato originario delle "cruscate" e dei "crusconi" e segna una tappa importante sulla strada della prudenza e della moderazione.

Di nessun'altra accademia contemporanea abbiamo notizie così estese e accessibili come per la Crusca. Spesso siamo di fronte a semplici nomi e a congetture aleatorie. È il caso della fiorentina accademia della Borra, che già alla fine del Cinquecento si riuniva in casa di Alessandro Allegri, ospitando poeti e buontemponi (fra gli altri lo stesso Caporali e Girolamo Leopardi).

4. *Gli epigoni del bernismo*

All'anagrafe burlesca di fine secolo occorre in primo luogo levare il troppo e il vano. Diamo un semplice saggio di una ben più ampia sfoltitura. Nel cassare gli impertinenti ci volgeremo anzitutto agli scrittori ai quali inopportunamente si attribuiscono composizioni altrui. È il caso del pio domenicano Remigio Nannini, più noto come Remigio Fiorentino, erudito, teologo, oratore, storico, filosofo, canonista e poeta, ma sicuramente non autore dei due capitoli che gli assegna *RPBA* 1603 III 157*r*-161*r* (*Già sento, patron mio, l'odor del vino* e *Salva la verità, fra i decinove*), entrambi di Ludovico Dolce. È il caso anche di Girolamo Sorboli, dotto medico di Bagnacavallo, nato verso il 1545/50 e morto non oltre il 1591, al quale *RPBA* 1603 III 149*v*-156*v* imputa – non si sa per quale suo peccato – tre capitoli (*Salue Meschino dir uolsi Ariodante*; *Illustrissimo Sire, e saggio, e pio*; *Monsignor mio gentil, doppo il saluto*) nei quali non è difficile

[21] Si veda nel volume della Parodi come i deputati alle "risposte" ufficiali facilmente si defilino. Fin dall'inizio, del resto, c'era stato nella Crusca un partito filotassiano.

riconoscere i capitoli di Pietro Aretino *All'Albicante*, *Al Principe di Salerno*, *Al Re di Francia*. È un episodio minore della fortuna clandestina dell'opera aretinesca fra Cinque e Seicento, nel quale sono coinvolti, egualmente in *RPBA* 1603 III, il capitolo *Madonna ogn'un mi dice, ch'io ui faccio*, attribuito a Girolamo Aviano (cc. 197*r*-200*r*), che è in realtà il capitolo *Alla sua Diva*; e il capitolo *Nel tempo che uolauano i pennati*, attribuito ad Ercole Giovannini (cc. 129*v*-132*v*), che è il capitolo *Della Quartana al Duca di Fiorenza*. Al Giovannini sono falsamente attribuiti anche il *Capitolo, nelqual mostra non voler esser chiamato Messere* (*Signor Tomaso ui faccio sapere*, cc. 123*v*-125*v*), che è di Francesco Sansovino, e il *Capitolo in lode del Pulice* (*Afferma ogni spirto pidocchioso*, cc. 126*r*-127*r*), che è il rimaneggiamento di un capitolo di Ludovico Dolce. Al Burchiello, invece, e al Lasca vanno restituiti i sonetti che *RPBA* 1603 I 174*r*-180*v* dichiara di un misterioso Academico Fiorentino Incerto; al Berni – con rettifiche – il *Capitolo d'incerto sopra la presente Opera, all'Illustrissimo Signor Iacomo Doria* (*Il più bel libro, ch'io uedessi mai*) in *RPBA* 1603 III 1*r*-2*v*. L'Academico Confuso, al quale *RPBA* III 203*r*-204*r* attribuisce tre sonetti (*Mi disse ne la faccia un sartorello*; *Chi uuol ueder un'Orco, una Beffana*; *Com'è pazzia non procurare il bene*) è in verità Curzio Marignolli, che alla quintana organizzata per il carnevale del 1595 dall'Accademia della Ninchera a Firenze aveva adottato il nome di battaglia di Cavalier Confuso. I tre sonetti erano una novità e non per caso chiudono la raccolta.

In secondo luogo si sottrarranno al nostro censimento i sopravvissuti delle generazioni precedenti, che giungono a toccare l'ultimo trentennio del secolo e magari ad iscrivervi iniziative di qualche conto, ma la cui opera meglio si giustifica in un contesto anteriore. Così non parleremo di Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca (1503-1584), né di Giovan Maria Cecchi (1518-1587), né di Alberto Lavezzuola (morto nel 1583). Per converso eviteremo di trattare gli autori che, nati nella seconda metà del Cinquecento, appaiono legati principalmente a una fenomenologia secentesca: fra gli altri Francesco Bracciolini (1566-1645) e Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1642).

C'è poi un gruppetto di scrittori dei quali si conosce appena il nome e una referenza bibliografica pertinente al secolo nuovo: *Humori di Parmineo Anselmi Padovano sopra vari suggetti, dati in luce da Massinissa Bendinelli*, in Genova, per Giuseppe Pavoni, 1607; *Rime piacevoli del Dottor Barbo* [Giovan Battista Barbi, padovano], in Vicenza, per Gio. Domenico Rizzardi, 1614; *Rime piacevoli sopra la corte* di Giovan Battista Vignati Lodigiano divise in tre parti, in Lodi, per Paolo Bertoetti, 1606.[22] Anche di questi lasceremo di parlare.

Infine sfioreremo appena gli scrittori illustri che hanno concesso alla poesia burlesca niente di più di un'attenzione episodica ed estemporanea. Niente infatti aggiungono (e niente tolgono) alla fama del Tasso i nove sonetti giocosi che compaiono nelle raccolte di fine Cinquecento a partire dal 1586 e che risalgono, la maggior parte, al periodo della reclusione in Sant'Anna; niente (o ben poco) aggiunge alla fama di Galileo il *Capitolo contro il portar la toga* (composto fra il 1589 e il 1592), nel quale, piuttosto che i motivi di polemica antiaccademica, interesserà rilevare la familiarità e anzi la consanguineità con una tradizione letteraria che porse succhi vitali alla sua scintillante *verve* di scrittore e di polemista (ma anche i limiti di quella tradizione rispetto ai contenuti rivoluzionari e alle straordinarie capacità espressive che il genio galileiano saprà profondervi). Di poco merito appare il capitolo *Un consiglio, che m'ange, e che m'attrista* (piuttosto grave che giocoso) che scappò alla penna di Luigi Groto, allarmato da una proposta di matrimonio. Tre capitoli *In lode della Pazzia* (uno di Teodoro Angelucci, uno di Guido Casoni, uno proprio) volle aggiungere Tommaso Garzoni al suo *Hospidale de' pazzi incurabili*: modesta e caudataria appendice. Teodoro Angelucci

[22] Il Vignati ci è noto anche come imitatore del Caporali, alla cui *Vita di Mecenate* aggiunse un *Testamento* (cfr. *Rime Piacevoli di Cesare Caporali, del Mauro, et d'altri Auttori, Accresciute di molte Rime graui, & burlesche del Sig. Torquato Tasso, del Sig. Annibal Caro, & il Testamento di Mecenate, di Gio. Battista Vignati, e d'altri nobilissimi ingegni. Con privilegio*. In Venetia, M DC XXXVII. Appresso Ghirardo Imberti).

di Belforte (nelle Marche) resterà noto per i suoi scritti scientifici e filosofici, Guido Casoni per la sua opera di antesignano della poesia barocca.

Circa gli autori che più propriamente ci appartengono, non sarà fuori luogo partire da qualche semplice considerazione geografica. Così come la scarsa produzione editoriale di poesia burlesca dell'ultimo trentennio del Cinquecento, fatta eccezione per Firenze, si concentra tutta nell'Italia settentrionale (7 edizioni a Venezia, 3 a Ferrara e a Parma, 1 ciascuna a Milano e Piacenza), egualmente, fatta eccezione per Firenze, la localizzazione anagrafica degli scrittori burleschi si distende nella media e bassa Padania, con propaggini a nord piuttosto che a sud. Le pochissime eccezioni meridionali si rivelano decisamente eccentriche, non solo in senso geografico, ma non meno in senso tipologico: di Teodoro Angelucci, marchigiano ma vissuto tra Roma, Treviso, Venezia e Montagnana, già si è detto; restano Fabio della Negra, di Troia, autore di una corona di capitoli intitolata *Le maledittioni contra il suo nemico*, che spinge la poesia del vituperio alla magica ritualità dell'anatema (per la quale è difficile trovare precedenti prossimi: viene in mente il sonetto *Al Signor d'Arimini del Berni*, il capitolo *Contra una cortigiana* del Mauro e poco altro; ma il modello principale è l'*Ibis* di Ovidio), e Alessandro Pera, di Capua, con il suo *Capitolo al Signor Matteo Secondo di Capoa, Prencipe di Conca*, che per la mossa iniziale s'inquadra negli schemi della poesia "di richiesta", ma che si svolge poi nella forma di un autentico trattatello ippologico in versi, che poco o nulla ritiene di giocoso. Di fronte a queste sparute presenze viene da chiedersi se tanta pochezza sia reale, cioè se la poesia bernesca non abbia attecchito al sud, o se sia apparente, cioè se l'industria editoriale, di gran lunga più forte al nord, abbia attinto ai serbatoi più vicini, esercitando una sorta di censura di mercato. Le vicende dell'ultimo passato e del prossimo futuro fanno propendere per la prima possibilità.

A fronte del deserto meridionale sta la piccola turba dei settentrionali. Prevalgono i domini veneziani, con in testa Padova (P. Anselmi, G. B. Barbi, Giulio Padovano, A. Zambardi), poi Venezia (Accademico Sviluppato), Vicenza (G. Aviano), Serravalle (G. Ca-

soni), Cividale (G. B. Fabri), Adria (L. Groto), Verona (D. Rondinelli). Notevole anche la concentrazione lombarda con G. Borgogni (di Alba, ma milanese d'elezione), Silvio Geloso (milanese), G. B. Vignati (lodigiano), ed emiliana con A. M. Garofani (di Parma), T. Garzoni (di Bagnacavallo), E. Giovannini (di Capugnano). Firenze e la Toscana in genere stanno attraversando un periodo poco brillante: tolti i sopravvissuti e i neonati, restano Scipione Metelli (di Castelnuovo Lunigiana) e L. Salviati. Roma sembra tacere.

Conservatrici appaiono le scelte metriche: predomina, come per tutto il Cinquecento, il capitolo ternario instaurato dal Berni; pochi risultano i sonetti (caudati e non) a noi noti, che per di più implicano un numero ridotto di autori: 9 sono attribuiti al Tasso, 8 (più 2 anonimi di risposta) all'Accademico Sviluppato (ma l'attribuzione, considerata la tipologia piuttosto burchielliana che bernesca, ci pare sospetta), 3 all'Accademico Confuso (ovvero al Marignolli), 3 al Salviati, 3 al Garofani, 1 al Rondinelli; pochissimi i madrigali: appena 2, entrambi del Salviati; una sola la ballata, anch'essa del Salviati, nel genere obbligato del canto carnascialesco. Siamo lontani, come si vede, dall'esuberanza polimetrica del Seicento, ma lontani anche dal più modesto sperimentalismo di un Grazzini.

Conservatrici per lo più appaiono anche le scelte tematiche e formali, piuttosto caratterizzate da significative riduzioni che da generosi accrescimenti. Nell'età della prudenza è ovvio che cada quasi del tutto la poesia dell'equivoco, ridotto – se si toglie la *Canzone in lode del pino* del Salviati, congelata nei modi obbligati del canto di carnevale (che per sua parte sta scomparendo) – a occasioni marginali, come le circostanze nuziali, addirittura folcloriche, dei sonetti del Tasso *Barberano Signor, le vostre nozze* e *Venga a le vostre nozze, Barberano*, nei quali nessuno si stupirà di trovare *fusi* e *rocche*, o come nella bizzarra lamentazione amorosa, con qualche modesta licenza, del sonetto *Al S. Francesco Castaldo* di Anton Maria Garofani. Fra i capitoli, forse il solo del *Tasco* dell'Accademico Sviluppato (che non a caso invoca preliminarmente le *Tasche* del Varchi) prepara trabocchetti a doppio senso, negandosi – peraltro – a sorprendenti avventure inventive. Negli altri casi (una dozzina in tutto)

l'encomio paradossale evita perigliose tematiche sessuali, attenendosi ad oggetti meschini (le *Lasagne*, il *Carniere*, il *Cervellato*, la *Cadrega*) o interdetti dalle buone creanze o dal buon gusto (la *Rogna*, le *Meretrici*, il *Piatire*, l'*Orina*), adagiandosi quasi sempre in schemi risaputi e adottando formule trite, senza sorprese e senza inquietudini, attingendo nel migliore dei casi a una piacevole arguzia e a un abile mestiere. È semmai da segnalare un gruppetto di capitoli in lode della *Pazzia* (oltre ai tre già indicati dell'Angelucci, del Casoni e del Garzoni, anche uno del Lasca in *RPC* 1592 255-259), centrati su un motivo capitale della cultura tardo-manierista, ma anche in questo caso senza fremiti inquietanti. Piuttosto che evadere verso le insidiose ambiguità dell'autentico paradosso, è più facile che il capitolo degradi all'encomio puro e semplice, nel segno appunto di quella neutra "piacevolezza" che connota le formule editoriali di fine secolo; è il caso di due capitoli concordi nelle lodi del *Cavallo* (uno è quello già ricordato di Alessandro Pera, l'altro è dell'Accademico Sviluppato): tutt'altro che sorprendenti in un'età che riscopriva le suggestioni di un'etica cavalleresca.

Non è meno scontata la decurtazione che subisce la poesia della derisione e del vituperio. Se si fa eccezione per l'episodio isolato ed oscuro delle *Maledittioni* di Fabio della Negra, restano da menzionare appena il sonetto *Mi disse nella faccia un sartorello* dell'Accademico Confuso / Marignolli e i due sonetti *Buonanni, questo è stato un passerotto* e *Quand'e' s'udì, che mastro Maccarìo* del Salviati, dalle salde radici, questi ultimi, in una rubesta tradizione toscana e anzi in una specifica consuetudine di polemiche d'accademia, che trovava precedenti immediati nelle intemperanze verbali di Alfonso de' Pazzi e dello stesso Grazzini contro il Varchi; ma il Salviati gioca più di fino. Fa parte a sé il biasimo di Galileo *Contro il portar la toga*. Piuttosto che la derisione personale è più facile trovare un generico ritratto "caricato", costruito su moduli strettamente letterari. È il caso di alcuni capitoli di Dionisio Rondinelli, veronese ma di famiglia fiorentina non digiuna di lettere, la sola personalità di un qualche rilievo in questo gruppo di poeti, il solo, comunque, che abbia lasciato una raccolta di una certa consistenza (*Gli humori stravaganti*, in

RPBA 1603 III 3*r*-36*r*).[23] Divertente amplificazione bernesca si rivela il *Capitolo d'una massara* (*Signor ui è una Fantesca in casa nostra*) che ripete persino il titolo del *Sonetto della massara* del Berni, mentre più autonomi e inventivi risultano i ritratti del servo poltrone nel capitolo *Al Signor Conte Enea Thiene*, di surreali meretrici in quello *Al Signor Giouanni Buzzacarino* e di un iperbolico avaro in quello *All'Illust. & Reu. Don Siluano Cocconi*.

Affine al ritratto "caricato" è l'autoritratto in vesti dimesse o francamente comiche, che alla contraffazione della vena burlesca allaccia l'astuzia oraziana della *deminutio sui*. Sono qui da convocare l'anonimo *Quì del Petrarca conueriami il stile* (*RPBA* 1603 III 148*r*-149*r*) e il *Capitolo al Signor Arminio* [Zuccato] dell'Accademico Sviluppato, dove la rappresentazione di sé è organica a una comunicazione senza cerimonie, di stile familiare, contrassegnata da una quotidianità piuttosto umile e desolata che faceta. Ma è da convocare soprattutto il Rondinelli, che a più riprese viene a parlare di sé e delle cose sue, invadendo con un'allegra estroversione la sua poesia, dipingendosi «un uiuo, e uero uagabondo» (*Al Signor Agostin Forcatura*), rendendo conto al minuto della sua magra situazione patrimoniale a un amico che vuol dargli moglie (*Al Signor Prospero dall'Acqua*), con un gusto – nell'elenco notarile delle sue misere masserizie, ritmato di canonici *item* – della designazione familiare e persino dialettale degli oggetti: una poesia del vissuto quotidiano che rifugge dagli eccessi caricaturali e predilige il suono arguto ma som-

[23] Le *Chiarezze sopra gli auttori* in *RPBA* 1603 III [A2]*r* si esprimevano con entusiasmo su di lui: «è Gentil'huomo Veronese, e trae la sua origine da' Rondinelli famiglia onorata in Fiorenza; hà buona vena di Poesia, & è gentilissimo di costumi, oltre queste compositioni molte altre burlesche, & graui hà presso di se, con le quali immortalerà il suo nome». Fu membro dell'Accademia Olimpica di Vicenza e interessante autore teatrale; compose infatti *La Galicia*, Verona, Strengari, 1583; *Il pastor vedovo*, più volte pubblicato fra il 1599 e il 1628; *I casti sposi*, Vicenza, Greco, 1604; e infine una *Santa Margarita*, Serravalle, Clasero, 1606. Fra le sue poesie burlesche la sola che consenta una datazione è il capitolo *Al Signor Conte Scilla Muzano*, che comincia: «A li noue d'ottobre la mattina / del mille cinquecento, e ottantaotto [...]» (c. 7*v*).

messo di un umorismo minore, senza la presunzione di suscitare un'ambiziosa "maraviglia". Egli stesso, del resto, enuncia – non senza una buona dose di letteraria civetteria – una poetica di stile pedestre, ed anzi "triviale":

> Perché sappiate, io non hò ingegno, od arte,
> che trar mi possi del mio triuiale,
> a un modo sol sempre la pongo in carte,
> però non fate tanto capitale,
> del mio dir, del mio stil, ch'egli è preciso
> da fattor, da mercante, e da speciale.[24]

Mentre la professione poetica del capitolo Al Signor Leonida Pedemonte sembra allargarsi a varietà che ci sono rimaste intercluse:

> [...] io son Poeta,
> di quella specie d'huomini, che fanno
> il Papagà doue le Muse deta.
> Di quelli idest, ch'a la Sibilla uanno
> spinti da un non sò che, da un lor furore,
> che si rinoua mille uolte a l'anno.
> Di quei, che per piacer cantan d'Amore,
> ch'in dir la uerita fan Pasquinate,
> e che scopre d'Heroi l'alto ualore.[25]

Ci incuriosirebbero alquanto quelle «Pasquinate» (che hanno già – con tutta evidenza – il significato di 'poesie satiriche' senza aver più uno specifico legame col romano Pasquino), tanto più che l'autore aggiunge di non potersi trattenere dal riprendere i viziosi e i poltroni: ipocriti, superbi, avari, vecchi amorosi (con una punta di fiele contro il proprio padre, impazzito dietro a una malafemmina). Il suo Parnaso è il «Giardinetto [...] del Miniscalco»; la sua patente di poeta è la sua povertà. E propaggine di questo ritratto di sé in vesti quoti-

[24] *RPBA* 1603 III 16*r*.

[25] *RPBA* 1603 III 17*v*-18*r*.

diane può essere una divertente disavventura di viaggio (capitolo *Al Signor Conte Scilla Muzano*): *tópos* dei più canonici della rimeria burlesca di mezzo Cinquecento, rivitalizzato da un suo energico e brusco realismo.

Tutta al Rondinelli sembra appartenere in questa età una blanda satira di costume, filone dei più poveri della tradizione bernesca. Al gradino più basso troveremo il capitolo *Al Signor Nicolò Raineri*, che deplora l'enfasi dei titoli onorifici, estesi alla plebaglia, perché «hora uuol del Messere un ciabattino, / et esser uuol ogni grembial Signore, / e 'l Magnifico dassi a un casolino».[26] Le autorizzazioni sono pronte: dal capitolo in biasimo del *Messere* di Francesco Sansovino, ai capitoli contro il *Parlar per Vostra Signoria* e contro lo *Sberrettare* di Mattio Franzesi, alle *Stanze in dispregio delle sberrettate* del Lasca; ma nel Rondinelli il motivo s'innesta in una tematica più ampia e più corposa, in un moralismo sociale di marca schiettamente conservatrice: il moralismo dello "stare al proprio posto", che borbotta contro il lusso sfoggiato senza ritegno dalle popolane (capitolo *All'Eccellentissimo Signor Dottor Franco di Franchi*) e si stizzisce per le ambizioni sociali dei pezzenti: «Adesso ogni artegian porta la seda, / et ogni bottegaio è Cittadino, / pur che descritto a l'Estimo si ueda. // Adesso porta l'arma un scarpolino [...]» (capitolo *All'Eccellentissimo Historico il Signor Alessandro Canobio*).[27] Il rancore per questa "gente nova", per queste «inorpelate genti», induce il Rondinelli a pregare l'amico storico di smascherare gli impostori e di rendere lustro alle casate decadute; «A genti in armi, e in lettere stimate / i Prencipi, i gran Rè dauan le imprese / secondo le lor opre segnalate»,[28] adesso i bottegai vestono meglio dei «cittadini»; non resta che invocare un «Foro» contro l'ignobile «abuso». E non è solo questione di un personale conservatorismo, ma di un autentico disorientamento sociale che colpisce i «cittadini» pari al Rondinelli: le

[26] *RPBA* 1603 III 28*v*.

[27] *RPBA* 1603 III 27*r*.

[28] *RPBA* 1603 III 27*v*.

classi mercantili e professionali dei centri urbani, minacciate dalla regressione economica e dalla decadenza politica, emarginate da un'aristocrazia sempre più chiusa nei suoi privilegi di casta e incalzate da nuovi ceti emergenti.

Agli incerti confini tra poesia burlesca e satira "regolare" si era installato fin dall'inizio il capitolo in forma di epistola (o «lettera in capitoli», come l'aveva detto il Berni), che continua ad approfittare del suo ibrido statuto per spaziare tra soluzioni difformi. Da un capo troveremo componimenti di marca inconfondibilmente giocosa e di allegra colloquialità, come il bizzarro capitolo *Al Sig. Adrian Lodi* di Girolamo Aviano o come alcuni del Rondinelli: quello *Al Signor Lodouico Turco*, per esempio, che scherza sulla gravidanza di una parente attempata, sui preparativi per il nascituro, sui pronostici di rito, sulle credenze tradizionali; o quello *Al Signor Alessandro Vicomercati*, che stende nello stile degli *Avvisi* (i "giornali" del tempo) la relazione di avvenimenti insignificanti e triviali. In una zona neutra e un po' grigia si collocano i capitoli di richiesta e di ringraziamento (come i due di Ercole Giovannini *Quella buona persona, che ui scrisse* e *Se mai beessi al fonte di Parnaso*), per lo più di natura occasionale, di dubbia perizia letteraria, inclini a scivolare nei modi gaglioffi dell'encomio. Al capo opposto troveremo il capitolo "grave", per deliberata scelta espressiva o per condizione oggettiva dell'autore. Appartengono a quest'ultima categoria i due attribuiti all'Accademico Sviluppato *Al Signor Giouanni* [de' Medici] e *Al Signor Arminio* [Zuccato], che rivelano una chiusa amarezza e un'opprimente desolazione,[29] che solo una vana convenzione letteraria può iscrive nel registro delle "rime piacevoli". All'altra categoria, invece, si possono ascrivere i tre capitoli di Gherardo Borgogni (1526-1608?), anteriori al 1595 (sono replicati i riferimenti al Tasso vivente, per il quale il Borgogni ebbe una vera e propria venerazione),

[29] Si legga il primo: «E tu senza terren sicuro agiunto [*sic*, ma si legga: *senza tener sicuro agiuto*] / essule, aspetti quel, che la tua sorte / ti uoglia dar di potere assoluto. // Così meco ragiono, & è sì forte, / il dolor, che m'accora, ch'a le uolte / di mio proprio uoler bramo la morte» (*RPBA* 1603 II 189*v*).

che fanno pensare a un Ariosto intristito, lamentoso e un po' supponente e ben meriterebbero – per la loro noiosa farragine – il titolo di *satire*. Il motivo di maggior momento che è dato riscontrare in essi è un inconsueto fastidio per la vita in campagna («Fatta è la uilla alfin per quei Signori, / Che star non ponno a la Città, con quella / souerchia pompa de' lor sciocchi humori»; vivere in villa «è un sepelirsi l'huom pria, che sia morto»),[30] che il poeta è costretto a subire per ragioni di servizio, e il parallelo rimpianto per l'animata vita cittadina. Un caso a sé sono quelle che potremmo chiamare le "lettere sull'arte", o meglio le lettere agli artisti, che adottano abitualmente – come quelle alle prostitute – la forma del capitolo ternario, fin dai tempi del *Capitolo a fra' Bastian dal Piombo* del Berni. Fra quelle di nostra competenza non ve ne sono di particolarmente memorabili (anche uno dei capitoli del Borgogni è indirizzato a un pittore: il milanese Giovanni Ambrogio Figino); metterà conto ricordare i due capitoli di Scipione Metelli indirizzati a Giuseppe Arcimboldi (*Arcimboldo, io vorrei esser*[*e*] *poeta*) e ad Andrea Semino (*Semin' che co i colori, e co i pennelli*); il primo (anteriore alla morte di Massimiliano II d'Absburgo [1576]) si segnala per la «somiglianza / [...] di capricci, e humori» che il poeta dichiara fra artisti e poeti, che praticano, anzi, «vn'arte istessa»:

Quali sono i Pittor, tali i poeti,
 spesso in estasi, stupidi, e insensati,
 spesso bizzarri, lieui, & inquieti.[31]

Resta da dire dei motivi parodistici, meno frequenti di quello che si potrebbe credere. Non è possibile enumerare qui i tratti incidentali che si incontrano sparsi; i soli componimenti che giocano tutta la loro carica comica sull'imitazione stravolta di modelli derisi appartengono al Garofani e al Salviati. Del primo è notevole il capitolo *Ne le nozze...*, sorta di stravagante *himeneo* giullaresco (che non manca

[30] *RPBA* III 42*r* e 46*r*.

[31] *Raccolto* 1582, pp. 94-95.

alla fine di batter cassa, ricordando le disgrazie e i bisogni dell'autore), più che il capitolo *Al S. Francesco Castaldo in lode della Diua*, ironica lamentazione amorosa. Del secondo, insieme al non-senso del sonetto *A don Lorenzo Camaldolese* (*Come allor ch'al gran Tlio germe novello*), si ricorderanno i madrigali «fatti per burla a imitazione di un poeta ridicolo» *D'ostro tirio fulgente* e *Dunque il mio ricco antico*: frecce minori della sua paradossale polemica antiaccademica e antiletteraria.

*

Si riducono con difficoltà sotto una rubrica bernesca i cosiddetti Scapigliati fiorentini, dei quali poco si sapeva prima che due interventi di Giorgio Masi gettassero un po' di luce, almeno sul loro corifeo, Curzio Marignolli o da Marignolle (1563-1606?), e di riflesso sul suo *entourage*.[32] Gli Scapigliati sono un gruppo di poeti legati a una precisa definizione storico-geografica, che non ha nulla da spartire con certe strampalate escursioni critiche di fine Otto e primo Novecento che tendono ad allargare senza criterio l'ambito di pertinenza del nome.[33] In secondo luogo ci si deve guardar bene dall'intendere *scapigliati* come *bohémiens*, sulla suggestione di vicende culturali che con l'epoca in questione non hanno attinenza alcuna. Anzitutto sarà bene precisare che sono loro stessi che si chiamano *scapigliati* e che chiamano *scapigliata* la vita che fanno.[34] Una vita sempre fuori

[32] Vedi MASI 2008 e MASI 2010.

[33] Dalle quali opportunamente mette in guardia Giorgio Masi: GRAF 1888, p. 45, SANESI 1893, p. 3, fino alla sciagurata NISSIM 1921, che, facendo d'ogni erba un fascio, trovò "scapigliati" sparsi per tutto il Cinquecento.

[34] Basti citare per tutti il Marignolli: «son quel Curzio scapigliato» (quart. *Il mio mal cresce più*, v. 4, in MARIGNOLLI *Rime varie*, p. 52); ma non si può non rinviare alla *Canzone della scapigliatura degli huomini* di Girolamo Leopardi (in LEOPARDI *Capitoli e canzoni*), che per altro assume a tratti un atteggiamento abbastanza ironico nei confronti del personaggio dello *scapigliato*. Il Leopardi appartiene ormai a una fase di esaurimento dell'esperienza scapigliata. Più estese citazioni si troveranno in MASI 2010, *pass*.

delle regole, scioperata e dissipata, dedita alle bizzarrie e alle burle, al gioco e al vino, in preda ai debiti e ai vizi, che conosce spesso l'indigenza, talvolta il carcere, sempre i rimbrotti dei parenti e l'assillo dei creditori.

In realtà dati biografici concreti soccorrono quasi soltanto per il Marignolli e anche per lui sfumano nelle gesta di un personaggio già quasi leggendario alla metà del Seicento.[35] Gli altri sono poco più che semplici nomi: Lorenzo Franceschi,[36] Alessandro (Sandrino) Ginori,[37] il poeta-pittore Francesco Rovai,[38] o scollinano troppo arditamente nel Seicento per trovare posto in queste note: Girolamo Leopardi, Francesco Ruspoli, Alessandro Allegri, Marco Lamberti, Orazio Persiani e forse qualche altro.[39] Limitiamoci alle vicende essenziali del Marignolli. Dopo aver dissipato i beni di famiglia in gioventù, visse di debiti e di espedienti fra bische, osterie e lupanari. Fu anche soldato in Francia al soldo di Enrico IV. Fu in Spagna, dove rischiò la pena capitale, probabilmente per sodomia. Ebbe guai con l'Inquisizione: a causa di una burla, dice il suo biografo Andrea Cavalcanti, ma è difficile credergli; pare sia stato salvato dal granduca.

E qui l'indicazione torna utile: la *scapigliatura*, sia in senso libertino, sia in senso poetico, fu possibile soltanto nel clima di tolleranza instaurato a Firenze sotto il granducato di Ferdinando I e di Cosimo II. Il primo si era distinto già quand'era cardinale per la sua

[35] Quando Andrea Cavalcanti componeva le *Novellette intorno a Curzio Marignolli poeta fiorentino* (CAVALCANTI *Novellette*; e vedi la *Prefazione* di Giulio Piccini, pp. [3]-50), nelle quali è difficile discernere la persona storica dal personaggio. Una ricca aneddotica è citata in MASI 2008 e MASI 2010, *pass*., che non stiamo a rivangare.

[36] Nato nel 1561, è stato accademico della Crusca con il nome di Insaccato, console dell'Accademia Fiorentina e sembra che sia morto senatore nel 1642. Si direbbe tutto fuori che uno scapigliato. Forse maturando ha messo la testa a posto.

[37] Su di lui notizie contraddittorie: sarebbe morto nel 1613.

[38] Di lui è a stampa ROVAI *Poesie*, raccolta di rime tutt'altro che scapigliate.

[39] Ma varrebbe la pena parlarne soltanto per far dispetto a certi professori-affossatori romani che hanno creduto di poter cancellare intere generazioni di scrittori con uno schioccare di dita.

condotta disinvolta; aveva protetto, fra l'altro, Cesare Caporali, al quale donava nel 1598 una collana d'oro con medaglione a riprova di un apprezzamento che non si spaventava delle sue libertà poetiche;[40] del secondo sappiamo (per testimonianza di Michelangelo Buonarroti il Giovane) che si dilettava di versi licenziosi e che non esitava a chiederne ai poeti della sua corte. Un clima ben diverso da quello tetro e bigotto che si instaurerà alla morte di Cosimo II nel 1621, sotto la reggenza di Cristina di Lorena e di Maria Maddalena d'Austria, nonna e madre del granduchino Ferdinando II. È soltanto in questa nicchia ovattata che si giustifica la poesia disinibita del Marignolli e segnatamente di quella parte rimasta esclusa finora da ogni pubblicazione,[41] confinata in manoscritti che si fregiano di titoli del genere: *Poesie diverse variorum oscene e laide ed infami*, come un accigliato bibliotecario ha voluto che titolasse il Cod. Magliab. VII 349 della BNCF.

In effetti Curzio non ebbe nessun ritegno nel poetare, in questo più simile a Cecco che a Francesco: a Cecco Angiolieri con la sua schietta fede in una blasfema trinità («la donna, la taverna e 'l dado»), che non a Francesco Berni con i suoi mille dubbi, rimorsi e ripensamenti. E mentre il Berni era il maestro dell'ambiguità fino all'involuzione più capziosa, il Marignolli esibiva un'aggressività tematica e linguistica diretta e spudorata. Di tutto si può far versi, persino dei dettagli più sordidi:

[...]
Buco vituperoso, buco infame,
ch'uscendo il cazzo mio buttare ardisti
più di quaranta libbre di litame
e di merda e mia coglion forbisti,

40 Vedi Caporali *Vita* IV 235-240 e il commento relativo, con le note di Carlo Caporali, nipote di Cesare, pp. 146-147.

41 La più importante raccolta delle sue rime resta Marignolli *Rime varie*, peraltro con molti *omissis*; alcuni dei versi interdetti e inediti si troveranno soltanto in Masi 2010; ivi compiute indicazioni bibliografiche.

ch'io non so se baron', bardasse o dame
n'han di tal sorte mai marchiati o visti![42]

Quale rispetto possa pretendere Santa Madre Chiesa si può facilmente immaginare. Un frate, «svelando a una velata [una monaca] il suo cotale», le spiega come siano «per necessità marit' e moglie».[43] Persino la *Conversione* è un'irridente parodia:

Discostinsi da me potte e forami,
fugghin da me l'oscenità lontane,
non più mi allettin foggie di puttane
né beltà di garzon m'adeschi e chiami.
Gli osti, le bische e ciò che il senso brami
d'opere lascivissime e profane
stian da me lungi in queste settimane,
né pur da me si pensi a cose infami [...].[44]

È chiaro che siamo lontani dal bernismo canonico; se non bastasse, la *Monneide*, una sterminata sonettessa che narra, con un gusto quasi rabelaisiano della mostruosità sessuale, l'incontro con la stagionata baldracca Monnuccia e le imprese erotiche della sorella, ci indica riferimenti più appropriati negli scritti di Lorenzo Venier e di Antonio Vignali o dell'anonimo autore dello *Zoppino* o dell'Aretino stesso,[45] anche se il Marignolli ha una facilità e una vivezza di versificazione che non si trova mai nella poesia "puttanesca".

Tra le rime vulgate (ma anch'esse pochissimo frequentate), è conosciuta e apprezzata la sonettessa *Quindici molto egregi cittadini*,[46]

[42] Son. *Empio dishonorato cazzo mio*, vv. 9-14, in MASI 2010, p. 373.

[43] Son. *Un huom ch'ha d'huom sol l'essere animale*, in MASI 2010, p. 377.

[44] MASI 2010, p. 376.

[45] Non sarà certo un caso che al v. 37 la protagonista sia appellata «puttanaccia errante» (vedi L. VENIER *La puttana errante*); ma gli indicatori più certi puntano allo *Zoppino* (edito nel 1584) e alla sua ossessione per la carne putrida e disfatta (vedi *Zoppino* 1969).

[46] MARIGNOLLI *Rime varie*, pp. 54-56 (seguono gli strascichi poetici).

in dileggio della facciata del palazzo in borgo Albizzi a Firenze che il senatore Baccio Valori aveva fatto ornare con erme raffiguranti illustri cittadini fiorentini e che, deriso dal Marignolli e oggetto di indispettite risposte, finì col chiamarsi popolarmente *Palazzo dei Visacci*.

5. *Verso nuovi statuti: Cesare Caporali*

Il tirocinio bernesco di Cesare Caporali (1531-1601) – scontata una solida educazione classica che dilaga in tutta l'opera sua[47] – risulta preponderante nei suoi scritti minori: dal *Curiandolo*, ternario di lode equivoca, ai due capitoli del *Pedante*, pur di larga suggestione aretiniana (da episodi della seconda giornata del *Ragionamento della Nanna e della Antonia*), ai due capitoli della *Corte*, che gli valsero la fama e la grazia dei potenti, allo stesso eccentrico poemetto in ottave intitolato *Il Tempio*, bizzarra allegoria di un erotismo trasgressivo.

Perugino, di incerto stato sociale (era il bastardo di un canonico), di condizione economica dissestata (che, insieme a una sopravvenuta infermità, gli impedì di concludere un regolare corso di studi giuridici), il Caporali fu costretto ben presto a cercare servizio presso qualche potente, avviando una carriera di uomo di corte che, dopo un difficile esordio, non gli fu avara di soddisfazioni e di compensi. Questa intesa con gli uomini del potere – e specialmente del potere ecclesiastico (fu al servizio dei cardinali Fulvio della Cornia, Ferdinando de' Medici, Ottavio Acquaviva, prima di acconciarsi in vecchiaia con il marchese Ascanio della Cornia, riparando alla natía Perugia) –, se da un lato depone a favore della sua abilità nello spendere lo svilito personaggio del cortigiano-poeta, dall'altro esclude ogni possibilità di serio e aperto conflitto con l'ordine costituito, in chi, come lui, pro-

[47] E fatto luogo a una raffinata cultura volgare, di gusto sicuro e selettivo, che si esprime con esiti persuasivi nelle sue liriche di timbro sottile ed arguto e di fraseggio fiorito e sagace, piuttosto che nei grevi impegni di faticoso encomio cortigiano.

babilmente covava obiezioni e resistenze profonde. Implica, soprattutto, un livello di "decenza" – cioè, più che di prudente compromesso, proprio di formale ossequio – nell'opera di pubblico dominio, che filtra le incompatibilità ideologiche e le più torbide pulsioni, relegandole in zone oscure ed appartate (non è un caso che il secondo capitolo del *Pedante* e *Il Tempio* siano rimasti inediti fino al Settecento) o rimuovendole da ogni forma di comunicazione. Ne sono esempio i due capitoli della *Corte*, che riflettono il primo impatto con l'umiliante servizio alle dipendenze di un signore e che rinnovano ancora esempi aretiniani (questa volta l'Aretino della *Cortigiana* e del *Ragionamento delle corti*), ma stemperandone alquanto la pericolosa aggressività in facete lamentazioni private, che riciclano – non senza efficacia – canoniche situazioni bernesche (a cominciare dalla dedica a Trifone Benci, cortigiano di antica milizia e personaggio già del sonetto del Berni *Ser Cecco non può star senza la corte*). A riprova di ciò si legga il sonetto *All'Eminentissimo Signor Cardinale Ferdinando Medici* (suo nuovo padrone), nel quale il motivo anticortigiano si degrada in una freddura encomiastica: il cardinale, essendo un Medici e avendo sei "pillole" nello stemma, può ben curare e guarire la corte ammalata.

Ne sono esempio soprattutto il *Viaggio* e gli *Avvisi di Parnaso* (che dovrebbero collocarsi attorno al 1578; la princeps è dell'82), ai quali principalmente si è indirizzata l'attenzione, più di rado l'approvazione della critica. Finge nel primo l'autore che, fuggite le corti e i signori («maledicendo i lor tinelli, e 'l brodo»), si rivolga in Grecia, con l'intenzione di entrare «nella Corte [...] del Divo Apollo / se non per altro, almen per Scopatore»; mentre si aggira ai piedi dello scosceso monte Parnaso, senza saper come fare a salirvi, gli entra nel capo il Capriccio, il quale, accolta per «ampia patente» una lettera del cardinale de' Medici (casata che vanta antichi possedimenti in Parnaso), gli spalanca «gli orrendi passi» e glieli rende agevoli e piani. Prende il via così una fantastica avventura nei reami della poesia (che mostra immediati appoggi ancora in uno scritto aretiniano: l'e-

strosa lettera a Gianiacopo Lionardi datata 7 dicembre 1537),[48] che critici solenni si sono affrettati ad ascrivere al ruolo della satira letteraria, sdegnandosi di non trovarvi quello che non c'è e che non ci voleva essere (il Boccalini, o più). Il *Viaggio di Parnaso*, invece, va preso per quello che è e che l'autore dichiara fin dall'inizio, e cioè un "capriccio", uno squisito "capriccio" manierista, nel quale i risentimenti cortigiani o gli accenni di polemica letteraria valgono appena per note di chiaroscuro e conta piuttosto l'arioso allegretto di gratuite e brillanti trovate che il Caporali innesta nel motivo aretiniano: certo meno indiavolato (e impudente) del modello, con una sua grazia forse un po' troppo cerebrale, forse un po' troppo insistente nella sottigliezza e nell'ingegnosità (lo scrittore è un autentico virtuoso dell'astuzia verbale, dell'inganno anfibologico e della sorpresa allusiva), ma con una energia d'invenzione che è rara nella poesia del cadente Cinquecento. Così le misteriose armonie floreali che accolgono il poeta (contrappuntate dall'indecente «canto figurato» della mula), lo stupefacente incantesimo che muta le dita dei piedi in dattili e spondei (tanto da sfondare gli stivali); l'«epicureo Sambuco, / che pel corpo ingrossar l'anima perde»; l'argomentante Licenza, ilare fantasma apriporta e nume tutelare del viaggio; la retorica e poetica architettura del mirabolante palazzo delle Muse; giù giù fino all'indecorosa uscita di scena del protagonista, all'inseguimento (in «pedane») della mula, concupita dall'infoiato Pegaso, meriterebbero lettori meno prevenuti e più disponibili a gustare la vena esile e non profonda, ma scintillante, di questa poesia, che ne giustifica il successo largamente garantito dalla fortuna editoriale cinque-secentesca e dal pullulare di imitazioni italiane e straniere.

Non per nulla la Licenza poetica è il nume antistite del Parnaso del Caporali: è il segno preciso – affine alla divisa di scrittori poco più giovani di lui, a cominciare dal Chiabrera – di un impegno inventivo, di una tensione al nuovo, che ripugna all'imperante catechismo aristotelico (ostentatamente ignorato), eleggendo modelli alternativi,

[48] In ARETINO Lettere I 280, pp. 383-390. La lettera riprendeva uno spunto già presente nel prologo della *Cortigiana* 1525 (che il Caporali non poteva conoscere).

trasgressivi, scomunicati. Ancor più peregrina, stimolata da suggestioni più vaghe e remote,[49] era la concezione degli *Avvisi di Parnaso*, redatti nello stile dei resoconti di cronaca che i "menanti" fornivano a pagamento, anticipando la funzione dei moderni giornalisti. Ma il risultato appare meno brillante, proprio in ragione di una caduta dell'energia inventiva che si manifesta in coincidenza con un più pretenzioso assunto satirico. Agli *Avvisi* si connettono in partenza le *Esequie di Mecenate*, dedicate a Francesco I de' Medici. Si immagina infatti che il componimento sia una comunicazione epistolare di Sennuccio del Bene, segretario di Apollo:

> [...] un breve avviso,
> un'epitome in forma di argomento;
> anzi un sommario in due parti diviso,
> di ciò che fare intorno al freddo, e spento
> cener di Mecenate, usano ogni anno
> le Muse, in un Poetico Convento.[50]

La parodia, questa volta, si indirizza a quelle relazioni, sovente minuziosissime, di cerimonie festive o lugubri che dilagavano in quell'età. Si finge che in Parnaso, ogni anno, si ripeta l'onoranza funebre all'eponimo dei mecenati: a imitazione delle antiche esequie imperiali, ma con inserti faceti che coinvolgono – sorpresi in atti e operazioni indecorose – scrittori antichi e moderni; si finisce in festa per le nozze del Granduca con Bianca Capello. La satira non va oltre il pettegolezzo letterario, mentre si recupera gran parte della felicità inventiva che aveva premiato il *Viaggio*.

Dalla fortunata polemica anticortigiana – e probabilmente dal successo delle *Esequie* – nasce l'idea della *Vita di Mecenate* (con la tarda appendice degli *Orti*): l'opera di più ampie proporzioni del Ca-

[49] Lo schema dell'*avviso* (o almeno della relazione epistolare) non era del tutto nuovo nella satira politica: si potrebbero addurre, di nuovo, precedenti aretiniani, ma affatto improponibili come "fonti" dirette.

[50] CAPORALI *Rime*, p. 235.

porali, cui si riconosce il merito di aver anticipato e in qualche modo fondato il poema eroicomico. Biografia in terzine, distesa in dieci parti (o capitoli), la *Vita* conferma l'incapacità dell'autore di concepire un vasto organismo narrativo di solida struttura e di ininterrotta lena; conferma anche il suo gusto digressivo e colloquiale, la sua musa episodica amante del bizzarro imprevisto e della divagazione capricciosa, la sua autentica passione per la trovata arguta ed ingegnosa, il suo lepido virtuosismo elocutivo. Così la traccia biografica è pretesto, nel suo travestimento grottesco della storia, di parodici *excursus* eruditi e di irrisorie allegorie morali, di peripezie al confine dell'assurdo e del triviale, di ostinate litanie di non sempre faceti *calembours*. Ma insieme alle conferme càpita d'imbattersi in qualcosa di nuovo e d'inatteso: una robusta vena narrativa dispiegata in episodi guerreschi di singolare impegno ed estensione (specialmente l'assedio di Perugia, con i suoi stimoli di orgoglio e d'ironia municipale), nei quali sembra veramente di avvertire il presagio del miglior Tassoni.

6. *Maccheronici e fidenziani*

Anche il successo dei *Cantici di Fidenzio* di Camillo Scroffa si misura sui parametri della fortuna editoriale (costante dalla metà del Cinquecento fino al 1614, senza intoppi di censura) e del proliferare delle imitazioni, a partire dalle prove dello pseudo-Scroffa e di Iano Argiroglotto (due autori dei quali ci è sconosciuta l'identità), coeve agli ultimi anni di vita del padre fondatore: le poche cose dello pseudo-Scroffa apparvero a stampa prima del 1562, il breve canzoniere *Ad Heryllum* dell'Argiroglotto (che modestamente degradava all'argento – a fronte dell'oro di Fidenzio – il pregio della lingua) fu pubblicato nel 1564.

E alle prime coordinate culturali dello Scroffa si richiama in gran parte la produzione poetica in lingua pedantesca della fine del secolo, ancorandosi all'area vicentina (*enclave* di grande vivacità letteraria) e alla sua istituzione più prestigiosa, l'Accademia Olimpica. Per quan-

to ci consta fanno eccezione due soli poeti, che abbiamo già incontrato nel regno del gioco bernesco: Scipione Metelli di Castelnuovo in Lunigiana (Metello Garfagnino lo designano le stampe) e il parmigiano Anton Maria Garofani. Del Metelli si pubblica nel 1582 il capitolo *Poi che l'insulsa età di vitij onusta*, faceta apologia del pedante e anzi ispirata epopea della pedanteria stessa, nella quale allo schema celebrativo del "trionfo" di ispirazione petrarchesca si sposa l'accorato lamento per il «seclo, in che hora siamo / infido, inerte, vafro, e versipelle», al rimpianto per un'*aurea aetas* del mecenatismo letterario si mischia l'amarezza per i perfidi trattamenti che gli *iuvenculi* («petulante infrene adolescentia, / reluctante al ben far, procliue al vitio»), riservano ai loro buoni *preceptori*.[51] Il Garofani, invece, pubblica nel 1580 (in Ferrara, per Vittorio Baldini) un intero, se pur smilzo libello di rime fidenziane: *L'Hippocreivaga Musa invocatoria*, che accoglie, dopo un sonetto di dedica a Giulio Farnese, un piccolo poema in ottava rima, seguito da altri otto sonetti.

Nella roccaforte vicentina, fra i primi a seguire le orme di Fidenzio fu sicuramente Giovan Battista Dal Gorgo, i cui sonetti andarono a stampa soltanto nel 1743, ma che fu amico del medesimo Scroffa (come si ritrae da un sonetto indirizzato a Fidenzio), anche se gli sopravvisse di molti anni (era ancora vivo nel 1589). Il suo minuscolo canzoniere tutto in sdruccioli, congedato il luogo comune della pedofilia pedantesca, canta l'amore per una petrarchevolissima Laura, al cui legittimo connubio il protagonista sembra anelare osteggiato dai parenti; ma non basterà questo per farci credere, come già fu detto, che egli sia «il primo a noi noto che descrivesse in pedantesco vere passioni ed affetti serj».[52] Di fatto la sua poesia non sembra eludere in alcun modo i privilegi di una autorevole consuetudine letteraria, appagata di una tranquilla avventura contaminatoria, senza tracce manifeste di risentiti e sanguigni coinvolgimenti personali; sarà da notare invece l'avvio del degrado del linguaggio fidenziano, già di-

[51] Si cita da *Raccolto* 1582, pp. 103-112.

[52] Come afferma Giovanni Da Schio in *Cantici di Fidenzio* 1832, p. 101.

luito da intrusioni e da cadenze eteroclite: basti leggere l'esordio del sonetto *Può esser, vita mia, che la tua imagine*.

Negli anni successivi la poesia pedantesca si organizza a Vicenza attorno alla scuola autorevole dell'umanista Bernardino Trinagio, che nel 1555 fu tra i fondatori dell'Accademia Olimpica, e per impulso principale – si direbbe – di Giovan Battista Giroldi, che si trova al centro di una fitta corrispondenza poetica ed è fatto segno di omaggi degni di un caposcuola. Costui, di illustre casato trentino, si stabilisce a Vicenza nel 1570, dopo una sfortunata esperienza cortigiana a Roma, e fin dal 1571 inaugura nuovi modi di poetare in fidenziano con il sonetto *Fra gli Hetrusci gloriosi et il collegio*, in lode di Niccolò Donato, rettore della città per conto della Serenissima. A lui, che assunse il nome pedantesco di Pudentio Spinedo, si associarono ben presto Michelangelo Angelico (Cintio Pierio), Aristarco (o Palemone), Giovan Battista Liviera (Lattantio Calliopeo), Angelo Nigro (Albificato), Fabio Pace (Irenio, o Gallenico Irenio), Tropotipo. Speziali, medici, giuristi, qualche volta forse davvero maestri di scuola (ma non ci si dovrà mai fidare delle indicazioni che vengono dal travestimento poetico), ma soprattutto accademici, noti talvolta per il solo pseudonimo, gli emuli e i discepoli del Giroldi appartengono sicuramente a generazioni diverse (Fabio Pace visse dal 1547 al 1614; il Liviera nacque nel 1565; Aristarco risulta giovinetto nella corrispondenza con il Giroldi), ma appaiono sostanzialmente concordi nel praticare (parcamente) una poesia di dominio comune.

La condivisa maniera giroldiana, che pur trova il suo cemento nel culto della «lingua vetere», del «prisco stile Ausonio», dell'«idioma di Poliphilo» e di «Apulegio», mostra – ai suoi livelli medi – una sensibile declinazione dell'inventiva linguistica, lontana ormai dalla carica di stuzzicante sorpresa e di arguta innovazione che aveva caratterizzato la nascita dello stile fidenziano e propensa a distendersi nella placida inerzia del cicaleccio accademico. La lingua d'oro di Fidenzio si appanna in un polveroso grigiore di *routine*, in cui la cifra lessicale pedantesca si appiattisce nello scontato e nel prevedibile, si snerva in una lenizione che rischia il dileguo. Era la stessa maschera del protagonista, del ludimagistro (implicita, almeno, nella profes-

sione di poetica pedantesca), che vedeva annebbiarsi o dileguare alcuni dei tratti essenziali della sua tipizzazione. Le prime stampe proponevano a ragione *cantici et elegie del pedante appassionato*, marcando giustamente quella nota di patetismo sentimentale e di frustrazione erotica che era una delle principali del tenero Fidenzio e del suo amoroso vaneggiare; adesso il tema amoroso tende a defilarsi in motivo di contorno, o a permanere come il relitto di uno spossato rituale. L'infelice passione di Fidenzio, confessata con un candore e con un riserbo virginale lontanissimi dai lazzi scurrili della commedia, era rigorosamente omosessuale e pederastica: l'ossessione ispirata dal suo venusto adolescente era per lui dannazione e ragione di vita; i pedanti di oggi si ricordano ancora – qualche volta – dei loro doveri d'ufficio (così un anonimo invoca l'«auxilio» del «Magno Padre» Giroldi per piegare alle sue voglie il suo «puello» [sonetto *Se il dapifero tuo ministro eterno*]; così il Liviera sfoga le sue pene d'amore per un leggiadro «adulescentulo» nel sonetto *O di cui strinxe in un viride lauro*), ma le loro più comuni brame aspirano a banali favori femminili e le loro poesie si popolano di Fiamme, di Laure, di Stelle, di Felicite, in un trito sospirar petrarchesco. Fidenzio, lettore di umanità, con il genere umano era in perenne e irrimediabile conflitto, fragilmente esposto – lui, ministro delle Muse, repleto di dottrina – alle ingiurie e alle umiliazioni di un mondo brutale; l'occupazione principale dei suoi epigoni vicentini sembra quella di assicurarsi la reciproca stima e approvazione e di garantirsi, coalizzati in poetica consorteria, rapporti sempre più proficui con un mondo di per sé ben poco ostile. Abbondano pertanto i versi d'encomio (che è buona educazione ricambiare, donde l'infittirsi delle rime di corrispondenza), che non disdegnano affatto di presentarsi in questa veste bizzarra, ma ormai familiare e ben accetta, al cospetto dei potenti. Così il Giroldi, se esordiva a Vicenza incensando il governatore veneziano, non mancava di chiedere favori in pedantesco al cardinale Mandruzzi, né di osannare all'autorevole Trinagio, così come gli altri osannavano a lui. Mentre l'eterea poesia di Fidenzio era concentrata in un'intensa vicenda interiore, la poesia dei fidenziani è normalmente proiettata all'esterno e sollecitata da circostanze occa-

sionali. Così – per non dire dei componimenti funebri – il sonetto *Aristarco, plenissimo inventario* del Giroldi è una commendatizia «Al Concilio Olympico» a favore del giovane collega; così, a sua volta, il Liviera si rallegrava per le nozze dello stesso Giroldi (*Lecto, e relecto l'attico epistolio*) ed invitava il Pace a metterle in rima (*A te, ch'à Pindo, ò mio gentil Irenio*); così l'Angelico non esitava a rendere omaggio in pedantesco a un «bellico Duce» nel sonetto *Non campestre gramegna horreuol fregio*; così, addirittura, un tale Tersimandro Sublimipeta celebrava la gloriosa vittoria di Lepanto nella canzone (irregolare) *Hesitabundo, e pauido* (ed è difficile dire quanto facesse per scherzo).

In conclusione, gli epigoni di Fidenzio sembrano pacificati e satolli in un esercizio poetico che ha i crismi della consuetudine accademica e nell'uso di una sorta di *langage de la tribu* – un gergo di matrice ironica ma di commercio abitudinario – che si presta dilettevolmente ai riti e si sottopone volentieri alle autorità di un microcosmo sociale ben ordinato e coeso. E allora, di questo modesto peculio poetico, saremo portati ad apprezzare più che altro gli episodi eccentrici e le occasioni stravaganti, come i pochi e graziosi madrigali dell'Angelico, del Liviera, di Tropotipo, come i pochissimi sonetti equivoci e vituperosi,[53] o come i *Carmi pedanteschi in difesa del Signor Atro Marsupio, contra un libello infamatorio fattogli*, sequenza di endecasillabi sciolti sdruccioli, eccentrici anche geograficamente perché di ambientazione romana.[54]

[53] Sono equivoci i sonetti *Non più a gli rudi è ianua Aelio Donato* e *Candido Herennio mio sento vn gran strepito* dell'Angelico; è vituperoso il sonetto *Inelegante, i miei costumi abomini* di Tropotipo.

[54] L'autore è ignoto; il protagonista Atro Marsupio, invocato il cardinale nipote Pietro Aldobrandini, si scaglia contro certi suoi detrattori («Aulici petulanti, inepti homuncoli, / sumpta lieue occasion dal matrimonio, / dissoluto da me per uia giuridica, / propalano ne i triuij, e per i vicoli / le mie pudende, ne la mia vernacula / lingua exarato un'iniuroso Rythmico / mi rendon tra la plebe, e tra i Patritij / vrbis, & orbis vituperio, e fauola" [*Cantici di Fidentio* 1614, p. 94]), narrando una sua spassosa vicenda coniugale.

*

Modestissima appare sullo scorcio del Cinquecento la vicenda della poesia maccheronica, che rifiorirà soltanto nel secolo successivo. In questi anni si possono appena nominare, fra gli imitatori del Folengo, Bartolomeo Bolla e Bernardino Stefonio: personaggi peraltro diversissimi fra loro. Il primo, infatti, bergamasco («natus et nutritus in valle Bergamascorum, ubi in maiore precio est caseus et polenta quam philosophia»),[55] zanni o giullare giramondo (fu a lungo in Germania, ma anche in Francia e in Inghilterra), incrocia il modello della poesia folenghiana con il mimo giullaresco, accentuando l'approssimazione al volgare per rendere più facile all'auditorio l'incrocio linguistico. Se ne coglierà il senso nell'esordio della sua *Quinta Esentia*, nel quale all'autore compare in sogno il medesimo Folengo:

> Nocte preterita cum non possem dormire
> per visionem vidi Coccaium ad me venire
> cum facie multum truculenta
> qualis illorum est qui carent polenta
> et saepe coguntur come un cane
> senza formaggio mangiar il pane [...][56]

Ci si dovrà guardare, tuttavia, dal precipitarlo senza esitazione nell'inferno dei degenerati (come fece Momigliano, che lo apprezzò per «miserabilissimo versificatore» e «povero buffone»);[57] in realtà l'operazione compiuta dal Bolla nei *Nova novorum*, nella *Quinta esentia*, nello stesso *Thesaurus proverbiorum italo-bergamascorum*, è tutt'altro che il risultato di un'abissale imperizia, bensì il frutto di una consapevole e avvertita manipolazione, che adegua, con accorta sensibilità professionale, un modello letterario a una funzione che

[55] Si cita dalla voce redazionale *Bolla, Bartolomeo*, in *DBI*, vol. 9, 1969, pp. 284*b*-287*a*.

[56] Ivi, p. 286*b*.

[57] Momigliano 1921, pp. 200 e 202.

letteraria è solo in minima parte, e che quindi sui parametri della sola letteratura non può essere giudicata.

Al polo opposto della dignità culturale e sociale si insedia Bernardino Stefonio (1560-1620), gesuita, professore autorevolissimo del Collegio Romano e ammiratissimo poeta e oratore latino, antesignano del teatro dei Gesuiti nell'ultimo decennio del Cinquecento: uno dei padri del classicismo secentesco. Nella sua opera vasta e multiforme, in buona parte inedita, è possibile reperire due componimenti maccheronici: la commedia *Macaronis forza* (che nel titolo gioca sull'equivoco *forza* / *farza* ovvero 'farsa'), pubblicata in Francia in un'edizione pressoché irreperibile, e il primo libro del poema incompiuto *Macaroidos*, pubblicato alla fine dell'Ottocento da Giovanni Zannoni. Il frammento poematico, pressoché autonomo, si iscrive di diritto nella tradizione della poesia zooepica (e guarda dunque piuttosto alla *Moscheide* che al *Baldus*), benché non vi si narri una guerra d'animali, ma di cibi di grasso (capeggiati dal principe Macarone) e di cibi di magro (capeggiati da Fagiolo, re di Firenze), non senza la suggestione, quindi, dei folclorici contrasti di Quaresima e Carnevale. Nello Stefonio maccheronico si ritrovano naturalmente quell'eleganza e quella facilità della versificazione e quella squisitezza di cultura, tutt'altro che destituite di piacevolezza, che ci si aspettano da lui, ma anche – ed è altrettanto prevedibile – una sostanziale noncuranza per il genere poetico, fatta salva una sua possibile adibizione pedagogica, come ribadisce l'autore stesso in una nota dell'autografo:

> Questa baia s.re fu fatta per ricreatione di alcuni nostri scolari giovani, a' quali si concede come a' giovani alle volte simile sodisfatione, più per condescendenza che altro, di huomini gravi. Che dall'altra parte l'autore simile compositioni le stima per quelle che sono, legieri sì, che ne anco vuol nominarsi in questo foglio.[58]

[58] La citazione è ripresa da STEFONIO *Macaroidos*, p. 6, n. 2.

Il *Macaroidos* è, insomma, una raffinatissima *nuga*, che può servire di utile svago ai giovani studiosi e può vantare (anche se l'autore nega la sua firma e l'abbandona al primo libro) una sua accademica forbitezza, lontanissma – a dispetto della materia e del linguaggio – dagli umori terrestri e sanguigni e dai risentimenti polemici che alimentavano le maccheronee folenghiane.

In questa sede è il caso di nominare appena la *Paedagogomachia sive De bello litteratorum* (che fu anche pubblicata con il titolo di *Oedipus*) di Marco Antonio Bonciari, perugino (1555-1616), collega dello Stefonio nell'insegnamento delle umane lettere, anche se a un livello assai più provinciale. È un poema in esametri latini, tutt'altro che maccheronici e anzi elegantemente virgiliani, di argomento pedantesco, edito nel 1603, che diede all'autore il destro di comporre – con intenti più che altro apologetici – quello che è considerato il primo trattato sulla poesia giocosa: l'*Estaticus sive De ludicra poesi dialogus*, pubblicato nel 1607.

7. *Il gioco in dialetto*

I successi secenteschi della letteratura dialettale hanno messo in ombra le importanti anticipazioni del Cinquecento, che in qualche caso – si pensi alla letteratura pavana – possono assurgere al fastigio di un'età aurea e ineguagliata, ma sovente possono almeno produrre l'esordio felice o il vitale mantenimento di una tradizione illustre. Purtroppo le condizioni dei testi e degli studi (che indugiano spesso, più di quanto sia lecito, nella cura amorosa di un orticello municipale), mentre bastano a suggerire la ricchezza di un possibile raccolto, il più delle volte fanno mancare gli strumenti elementari di un'indagine seria e documentata. In queste nostre scorciatissime note, che si limitano alle aree principali, non si troveranno dunque rendiconti adeguati, ma soltanto parche indicazioni d'assaggio e per campione.

In nessun campo, forse, come in quello della letteratura in dialetto la distinzione tra poesia seria e poesia per gioco è incerta e perigliosa. In un'epoca in cui la scelta espressiva di una parlata vernacola

implica di per sé la rinuncia ai livelli “alti” e consacrati della comunicazione letteraria e la consapevole riduzione a un “basso” elocutivo (e per lo più tematico), la retorica ufficiale consegna il dialetto a una gerarchia dimessa ed oscura, in cui l’“incolto” tende a identificarsi con il comico, se non a scivolare sotto l’orizzonte della minima legittimità letteraria. Per giunta è abitudine pressoché normale dei poeti in dialetto quella di praticare contemporaneamente i due registri – il grave e il leggero –, senza darsi pensiero di segnare confini e di definire principi di distinzione.

La poesia siciliana, che poteva vantare antiche patenti di nobiltà e che già nella prima parte del secolo aveva espresso interpreti di sicura dignità letteraria (Pietro Pavone, Geronimo d’Avila, Mariano Bonincontro), trova ora il suo indiscusso corifeo in Antonio Veneziano, che due accattivanti saggi di Giuseppe Pitré e di Leonardo Sciascia hanno contribuito a far conoscere anche fuori dell’isola. Nato a Monreale nel 1543, il Veneziano ebbe vita avventurosa, passionale, dissestata, come la maggior parte dei poeti suoi coetanei. Era stato avviato alla carriera ecclesiastica da uno zio arcidiacono e aveva brillantemente frequentato le scuole dei Gesuiti a Palermo e a Roma; ma, poco prima di pronunciare i voti, era fuggito dal seminario ritornando in Sicilia e lanciandosi in un’esistenza ardita e turbolenta, senza cautele e senza risparmi. Conobbe più volte la prigione e la tortura; fu persino catturato dai pirati moreschi e passò qualche tempo schiavo ad Algeri (dove incontrò Cervantes). Riscattato, gli fu fatale il suo spirito ribelle. Il viceré spagnolo, infatti, imbestialito da aculeati libelli, lo gettò di nuovo in carcere, dove lo attendeva una mala morte, schiacciato sotto le rovine della sua cella per la deflagrazione di un deposito di polveri (1593). Divenne subito un mito popolare.

La sua poesia appassionata ed amara assume spesso la forma del sarcasmo e della burla. Prendeva lui stesso a divisa una maschera di riso che cela un animo turbato e doloroso:

unu su' dintra e n'autru paru fori;
su' tuttu mestu e mustrumi serenu:
la vucca ridi e chiangimi lu cori.[59]

Poeta di squisita cultura, poteva far sue le ricette pazze di Burchiello come le epigrafi degli epigrammi greci, le cadenze arcaiche del canto popolare come le sofisticate ingegnosità del concettismo, piegando tutto al segno della sua umanità risentita e prepotente e alla misura serrata ed energica delle sue *canzune* (ottave siciliane di schema ABABABAB). Fra le sue opere si devono ricordare almeno il canzoniere amoroso intitolato a Celia, le *Canzuni di sdegnu*, i popolarissimi *Proverbij* (pur con molte incertezze nelle attribuzioni). Gli furono compagni in quello che è stato chiamato il Rinascimento siciliano (e che pur si affianca alla grave decadenza sociale ed economica dell'isola) i poeti Tubiolo Benfare (1540-1609?), Carlo Ficalora, Paolo Tinti.

Dopo il culmine inarrivabile di Ruzante, dopo la triade vicentina di Menon, Magagnò, Begotto (con il Maganza, peraltro, attivo fino alla morte [1589] ed essenziale punto di riferimento con le stampe delle varie parti della sue *Rime* [la *Quarta parte* è del 1583]), la poesia in «lingua rustica pavana» conserva vitalità notevole anche negli ultimi anni del Cinquecento, concentrandosi anch'essa, per il maggior apporto anagrafico e culturale, nella città di Vicenza. È comunque una produzione letteraria che nel dominio della Serenissima si caratterizza come poesia della terraferma, con una implicita ma vigorosa contrapposizione al sospettoso potere accentratore di Venezia; una poesia coltivata e favorita dapprima dall'aristocrazia terriera, espropriata di un fattivo ruolo politico e incline a cercare risarcimenti alternativi nella cultura e nell'arte, quindi, con un sensibile ricambio sociale, praticata soprattutto da una borghesia urbana di medici, arti-

[59] Ottava *Naxxi in Sardigna un'erba, anzi un venenu*, in VENEZIANO *Ottave*, p. 40.

sti, avvocati.[60] In ogni caso è evidente che la «lingua rustica pavana» è un linguaggio artificiale (e spesso artificioso), a dispetto dell'obbligatorio travestimento del poeta in boaro o in villano con relativa *nomenagia* rusticana, in un'Arcadia di provincia che definisce presto le sue cerimonie e i suoi comportamenti. Del resto, il polemico naturalismo ruzantiano era già stato tradito dalla generazione intermedia dei Maganza e dei Begotto, per i quali sono state avanzate suggestive interpretazioni in chiave manieristica e persino arcimboldesca.

La poesia pavana dell'ultimo trentennio del Cinquecento sembra animata da due tensioni contrapposte. Una di queste ha come centro d'attrazione l'accademia, che sollecita impegni in chiave declamatoria e celebrativa, idonei alle scadenze sociali di lustro pubblico o privato, dalle solennità cittadine e dalle riunioni accademiche ai conviti nuziali e alle monacazioni. Ne fu esempio clamante la *Smissaggia de sonagitti, canzon, e smeregale in lengua pavana de Tuogno Figaro da Crespaoro e de no so que altri buoni zugolari del pavan e del visentin*, pubblicata nel 1586 in Padova, appresso Ioanni Cantoni, e dedicata dal principale autore, Alvise Valmarana, «ai lustri e magnifichissimi Cadiemici Lìmpeghi de Vicenza». Argomento principale, infatti, era la costruzione del Teatro Olimpico e la prima grandiosa rappresentazione che vi si tenne nel 1585: una delle tipiche circostanze celebrative della poesia occasionale in lingua, qui appena insaporita dall'uso del dialetto e dalla artefatta *naïveté* dei poeti-boari. Il linguaggio stesso, peraltro, manifestava segni precisi di logoramento e di stanchezza artificiosa, evolvendosi pur esso nella direzione del gergo accademico, caratterizzato da una vasta assimilazione lessicale e fraseologica di origine dotta e piegata appena all'arguta fonetica rusticale. In quest'àmbito di accademismo minore, la poesia pavana conviveva pacificamente con la poesia pedantesca, con scambi frequenti e reciproche attestazioni di stima: già Camillo Scroffa, con il nome di Griso Trogiatto, aveva composto in pavano

[60] Non manca neppure un gruppetto di donne (che rinunciano a celarsi sotto pseudonimi): Issicratea Monte (1566-1585), Maddalena Campiglia (1553-1595), Bianca Angaran (strangolata nel 1600 nelle carceri dell'Inquisizione Romana).

un capitolo in lode del Maganza (che a sua volta ricambiava esaltandolo al di sopra di tutti i suoi seguaci); ora Giovan Battista Liviera è nello stesso tempo Lattantio Calliopeo e Parafatto dei Paldefierri da Pila, mentre di Michelangelo Angelico (Cintio Pierio) ignoriamo la rustica *nomenagia*.

La tensione opposta (ma spesso connivente) induceva a una sorta di "ritorno alle origini" della poesia in dialetto, alla matrice popolare della rusticità. Questa riscoperta della primitiva scaturigine – che forse si lega a quel ricambio sociale di cui si è detto sopra – impone, fra l'altro, temi ben altrimenti drammatici che non le occasioni d'accademia: la fame, la carestia, la miseria, la peste, le streghe rinvigoriscono i componimenti soprattutto di Tuogno Zambon («penzaore a Schio»), del quale non si conosce la vera identità, e di Giuseppe Gagliardi (Rovigiò Bon Magon), non senza qualche sorprendente trascorso anticlericale, che non doveva essere esente da pericolo in quegli anni. Ma la valutazione di questo versante resta incerta e manchevole a causa della censura editoriale (degli editori stessi – è da credere –, prima ancora che dei censori d'ufficio), che funzionava da filtro, escludendo i testi scottanti. È il caso di Giovan Battista Calderari (Braghin Caldiera), del quale resta un ricco e spregiudicato canzoniere manoscritto, mentre il poco che c'è a stampa appare insignificante. Ma capita spesso – secondo quello che riferiscono gli studiosi – che la tradizione manoscritta differisca sensibilmente da quella editoriale.

La poesia in dialetto veneziano dell'ultimo quarto del Cinquecento, assai meno ricca in estensione della concorrente pavana, trova la sua punta d'eccellenza nell'opera di Maffio Venier, al quale si riconosce l'autorevolezza e il prestigio di un caposcuola; «è [...] con lui», afferma solennemente il Dazzi, «che comincia una grande schiarita nel linguaggio e nella poesia veneziana».[61] In realtà lo stesso Dazzi, che, pur fra ripulse e ritegni, non poteva fare a meno di riconoscere l'importanza del poeta, ne relegava una parte cospicua dell'opera in un *Libro chiuso*, «o sigillato, per richiamare alla cautela in rapporto

[61] Cfr. *Lirica veneziana*, vol. I, p. 350.

al linguaggio lubrico delle composizioni riportate. Esso è destinato agli eruditi, e giova sperare che l'assunto critico disarmi fin da principio improvvidi curiosi».[62] La scandalosa poesia del Venier ha trovato soltanto da poco un decente risultato editoriale, a beneficio di chi non abbia la fortuna di appartenere alla privilegiata categoria degli eruditi.[63]

Nato nel 1550 da famiglia dogale, generosamente implicata da generazioni nelle vicende della storia letteraria, Maffío visse una breve vita assillata dai dissesti finanziari (che neppure l'acquisto del miserrimo arcivescovato di Corfù valse a riscattare), dal mal francese (che forse lo condusse a morte nel 1586) e dalle incertezze della vita di corte a Roma e a Firenze, dove peraltro godé dei favori del granduca Francesco e di Bianca Capello. Poetò con successo in toscano, ma diede il meglio di sé nella sua lingua materna, che egli seppe trattare con l'eleganza e la confidenza di un gran signore. Si è giustamente insistito, da parte di alcuni interpreti, sui debiti che questa lingua straordinaria avrebbe contratto con i suoi precedenti (e in particolare con Andrea Calmo, per non dire dei più illustri pavani); da parte di altri, invece, si è raccomandato, non meno giustamente, di non dimenticare l'impegnativa cultura classica e moderna (e in particolare il rigoroso magisterio petrarchesco, di schietto conio veneziano, che domina in essa) dispiegata all'occhio del lettore avvertito tra le grazie birichine e le ostentate crudezze del vernacolo. In verità, né i debiti vernacolari, né le astuzie della più squisita letteratura bastano a spiegare i risultati migliori della diseguale produzione venieriana (recisa quando dava il meglio di sé), che nelle sue tenerezze e nelle sue insolenze, nelle sue ingenuità da adolescente e nelle sue dissolutezze da libertino, nei suoi spassi e nelle sue amarezze, rivela una così disarmante semplicità e una così vitale audacia che forse si può intendere soltanto in rapporto a una profonda radice autoctona, che la collega idealmente alla misteriosa *Venexiana* e alle più belle giu-

[62] *Avvertenza*, in M. VENIER *Libro chiuso*, p. [4].

[63] M. VENIER *Canzoni e sonetti* e M. VENIER *Poesie diverse*.

stiniane. Il nostro punto di vista (che deve assumere la prospettiva del satirico e del burlesco) sarebbe fatalmente riduttivo e ingeneroso: il riso, che pur è componente essenziale di quella poesia, non può essere astratto dal complesso intrico delle sue molteplici attinenze senza detrimento grave e irreparabile.

Alla "scuola" del Venier appartengono il coetaneo Angelo Ingegneri (1550-1613) e Giovanni Querini (1567-1610), che fu anche il più importante raccoglitore delle sue poesie. Sono invece personalità autonome (e per lo più sfuggenti) Filippo Terzi, creatore della macchietta di Matteo Parisotto, Antonio Ongaro, padovano, morto nel 1599, Antonio Moliné detto Burchiella e Manoli Blessi. Un estemporaneo del dialetto risulta Celio Magno (1536-1568), autore della sonettessa *Pignocae, marzapani e calissoni*. Un personaggio curioso è il siciliano Antonio Belando, che in teatro «prese qualche – ma assai incerta – confidenza con il linguaggio veneziano»,[64] profusa nelle sue *Lettere facete e chiribizzose in lengua antiga venetiana* (stampate in Parigi, appresso Abel l'Angelieri, nel 1638).

Bibliografia

1. Poiché le più recenti pubblicazioni di testi e di studi pasquineschi non offrono nulla di nostra pertinenza, si deve far ricorso ai contributi anteriori, purtroppo tutt'altro che criticamente ineccepibili; ci limitiamo a indicarne due, che riassumono, si può dire, quanto era stato in precedenza acquisito: MARIO [FAGIOLI] DELL'ARCO, *Pasquino statua parlante*, Roma, Bulzoni («Pyramidon», 1), 1967; FERNANDO e RENATO SILENZI, P*asquino. Quattro secoli di satira romana*, Firenze, Vallecchi Editore («I volti di Roma»), 1968.

2. Le antologie di cui si fa discorso sono le seguenti: *Sette libri di satire... di nuovo raccolti per Francesco Sansovino*, in Venetia, appresso Francesco Sansovino et C., MDLX; *Satire di cinque poeti illustri di nuovo rac-*

[64] Così il Dazzi il *Lirica veneziana*, vol. I, p. 439.

colte et poste a luce, in Venetia, per Gio. Andrea Vavassori, MDLXV. In proposito si veda PIERO FLORIANI, *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni («Europa delle corti – Biblioteca del Cinquecento», 45), 1988, in part. le pp. 185-190. Assai utile si rivela la rassegna della trattatistica in GIUSEPPINA M. STELLA GALBIATI, *Per una teoria della satira fra Quattro e Cinquecento*, in «Italianistica», XVI, 1 (gennaio-aprile 1987), pp. 9-37.

Queste le raccolte di epigrammi volgari: *Antologia epigrammatica italiana*, preceduta da un *Discorso sull'epigramma* di Melchiorre Da Giunta, Firenze, Felice Le Monnier, 1857; *L'epigramma in Italia*. Antologia compilata da Domenico Ciàmpoli, Lipsia, Otto Lenz – Modena, E. Sarasino, [1882]; *Epigrammi italiani* scelti e ordinati da Guido Mazzoni, Firenze, G. Barbèra («Biblioteca Diamante»), 1896; *L'epigramma italiano dal risorgimento delle lettere ai tempi moderni*, a cura di L. De-Mauri [Ernesto Sarasino], Milano, Ulrico Hoepli, 1918. Per il Baldi si fa riferimento a *Gli Epigrammi inediti, gli Apologhi e le Ecloghe*, a cura di Domenico Ciàmpoli, Lanciano, Carabba («Scrittori nostri», 44-45), 1914, 2 voll. Studi critici: LUIGI RUBERTO, *Studi su Bernardino Baldi. Gli epigrammi italiani*, Bologna, Fava e Garagnini, 1883; VITTORIO CIAN, *La satira*, vol. II, *Dall'Ariosto al Chiabrera*, Milano, Vallardi («Storia dei generi letterari italiani»), 1939, pp. 174-176.

3. Solo per il Berni si sono studiati gli effetti della censura sulla tradizione editoriale: cfr. ANTONIO VIRGILI, *Francesco Berni. Con documenti inediti*, Firenze, Successori Le Monnier, 1881, *passim*. Per gli altri autori si deve ricorrere alla bibliografia generale precedentemente indicata.

La ripresa editoriale di fine secolo si può datare al *Raccolto d'alcune piacevoli rime*, in Parma, per gli heredi di Seth Viotto, 1582 (che raccoglie testi del Caporali e di Scipione Metelli oltre che rime "gravi"), ristampato nel 1584 e 1585, ma soprattutto alle *Rime piacevoli di Cesare Caporali, del Mauro, et d'altri auttori. Accresciute in questa quarta impressione di molte rime graui, et burlesche del Sig. Torq. Tasso, e di diuersi nobiliss. Ingegni*, in Ferrara, per Vittorio Baldini, 1586, raccolta che fu più volte replicata, con variazioni ed accrescimenti, negli anni successivi: in Venetia, presso Iacopo Cornetto, 1588; in Venetia, appresso Giacomo Vincenzi, 1588; in Vinegia, per Giorgio Angelieri, 1589; in Venetia, per G. B. Bonfadino, 1590; in Ferrara, appresso Benedetto Mammarello, 1590; in Venetia, appresso C. Fiorina, 1591; in Ferrara, appresso Benedetto Mammarello, 1592 (la indichiamo

con la sigla *RPCA* 1592); in Venetia, per G. B. Bonfadino, 1592; in Parma, appresso Erasmo Viotti, 1592; in Venetia, appresso Marc'Antonio Bonibelli, 1595; in Piacenza, appresso Giovanni Bazacchi, 1596.

Il ritorno al canone giuntino, accresciuto di un libro, avviene con *Delle rime piacevoli del Berni, Casa, Mauro, Varchi, Dolce, et d'altri Auttori...*, in Vicenza, per Barezzo Barezzi, 1603 (sigla: *RPBA* 1603); ristampa in Vicenza, appresso Francesco Grossi, 1609/10; un'ulteriore espansione si ebbe con le *Rime del Berni... con aggiunta della Quarta Parte*, in Venetia, appresso Francesco Baba, 1627. Non si devono dimenticare, infine, le *Rime piacevoli di Sei begl'Ingegni...*, in Vicenza, per Giorgio Greco, 1603 (sigla: *RP6* 1603).

Per le accademie in generale si rinvia ad AMEDEO QUONDAM, *L'accademia*, in *Letteratura italiana*, dir. da Alberto Asor Rosa, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823-898, e alla bibliografia che vi è indicata. Per la Crusca si è fatto particolare riferimento a [GIOVAN BATTISTA ZANNONI], *Storia della Accademia della Crusca*, Firenze, Tipografia del Giglio, 1848; CARTESIO MARCONCINI, *L'Accademia della Crusca dalle origini alla prima edizione del Vocabolario (1612)*, Pisa, Tipografia Valenti, 1910; SEVERINA PARODI, *Quattro secoli di Crusca*, Firenze, Accademia della Crusca, 1983.

4. I sonetti del Tasso (*Signor Mosto, il vostr'orto è così grande*; *Esculapio barbuto e giovinetto*; *Così anni il ciel vi dia, saggio Agostino*; *Un fanciul già mi tolse e forse al viso*; *Barberano Signor, le vostre nozze*; *Venga a le vostre nozze, Barberano*; *Come ne l'Oceàn, s'oscura e 'nfesta*; *Tanto le gatte son multiplicate*; *Sembro al vestir un cittadin da boschi*) in *RPCA* 1592 sono alle pp. 228-232; il primo, il terzo, il settimo e l'ottavo, oltre che nell'edizione Solerti, si trovano in TORQUATO TASSO, *Opere*, a cura di Bruno Maier, vol. I, Milano, Rizzoli Editore («I classici Rizzoli»), 1963, pp. 793-794, 799, 894, 895. Il *Capitolo contro il portar la toga* si legge, oltre che nell'Edizione Nazionale delle *Opere*, in GALILEO GALILEI, *Scritti letterari*, a cura di Alberto Chiari, Firenze, Le Monnier («Biblioteca nazionale»), 1970^2, pp. 3-12; su di esso ANNE REYNOLDS, *Il "Capitolo contro il portar la toga" di Galileo Galilei*, in «Critica letteraria», VIII (1980), pp. 419-435; e poi EAD., *Galileo Galilei's Poem "Against Wearing the Toga"*, in «Italica», 59 (1982), pp. 330-341. Il capitolo del Groto è in *RP6* 1603 164*v*-167*r*. La *princeps* dei tre capitoli *In lode della Pazzia* è *L'hospidale de' pazzi incurabili, nuovamente formato, et posto in luce da Tomaso Gar-*

zoni da Bagnacavallo, con tre capitoli sopra la Pazzia, in Ferrara, appresso Giulio Cesare Cagnacini et Fratelli, 1586; ma si leggono anche in *RP6* 1603 153*v*-164*r*.

Sull'Angelucci si consulti *Gli scrittori d'Italia cioè Notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani* del Conte GIAMMARIA MAZZUCHELLI Bresciano, vol. I, parte II. Brescia, Bossini, 1753, pp. 770-772. Le *Maledittioni* di Fabio della Negra (*Insin a questa età, che già passato*; *La terra i frutti suoi negar ti possa*; *Tu sei nato infelice, e li Dei infesti*; *Il tuo fin sia qual fù di quei che 'l tempio*; *Se uanno in Ciel gli uoti de' mortali*; *Morir possi in prigion di fame, come*) sono in *RPBA* 1603 II 144*v*-159*v*; di lui non si ha nessuna notizia. Il capitolo di Alessandro Pera (*Magnanimo Signor, si come han detto*) si legge in *RPBA* 1603 II 167*r*-169*v*; su di lui GIOVANNI BERNARDINO TAFURI, *Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, tomo III, parte III, In Napoli, Nella Stamperia di Giuseppe Severini, 1754, pp. 150-151.

Fra i veneti si rimanda in generale a *Storia della cultura veneta* 1976-1986, *ad indicem*. Ben poco si sa di Giulio Padovano (cfr. GIUSEPPE VEDOVA, *Biografia degli scrittori padovani*, vol. II, Padova, Tipografia della Minerva, 1836, pp. 36-37); è autore di un poemetto incompiuto in terza rima al quale l'editore ha posto il titolo d'*Inferno* (quattro capitoli in *RPBA* 1603 II 180*r*-187*v*: *Spinto dal gran desio, che di mirare*; *Lasciato, c'hebbe il lito la gran barca*; *Voltai, lasciato il Guffo, la mia fronte*; *Momo per un sentier postosi in uiaggio*). Ad Angelo Zambardi *RPBA* 1603 II attribuisce un *Capitolo sopra la Cadrega, al Signor Lorenzo Petramellara Bolognese* (*Molti giorni, Signor, hò desiato*, cc. 160*r*-163*v*) e un *Capitolo in lode dell'Orina, al Signor Iacomo Petramellara* (*Non capriccio di testa, ò pensier nouo*, cc. 163*v*-166*v*); scarse informazioni su di lui in GIUSEPPE VEDOVA, *Biografia degli scrittori padovani*, vol. II, Padova, Tipografia della Minerva, 1836, p. 443. L'Accademico Confuso, dotato in *RPBA* 1603 III 203*r*-204*r* di tre sonetti: *Mi disse ne la faccia un sartorello*; *Chi uuol ueder un'Orco, una Beffana*; *Com'è pazzia non procurare il bene*, è in realtà Curzio Marignolli. L'Accademico Sviluppato risulta autore di otto sonetti (due dei quali forniti di risposta) in *RPBA* 1603 I 170*v*-173*v*; di tre capitoli in *RPBA* 1603 II: *Capitolo al Signor Daniele* [Fontana] (*Signor Daniel⟨e⟩ partiste sì improuiso*, cc. 188*r*-189*v*), *Capitolo al Signor Giouanni* [de' Medici] (*Non aspettate più, Signor Giouanni*, cc. 189*v*-191*r*), *Capitolo al Signor Arminio* [*Zuccato*] (*Signor Arminio, se ui torna a mente*, cc. 191*r*-192*r*); ancora di tre capitoli in *RPBA* 1603 III: *Capitolo in lode del Tasco, à Monsignor Vincenzo Spon-*

tone in Venetia (*Quell'io, che l'altro giorno lungamente*, cc. 63*r*-65*r*), *Capitolo al Sig. Giacomo Antonio Dolce Protomedico in Vdene* (*Io uoglio, Signor Dolce, hoggi prouare*, cc. 65*v*-66*v*), *Capitolo sopra il Cauallo in sua lode, al Sig. Giouambattista Petramellara Bolognese* (*Mi par c'habbiano fatto un graue fallo*, cc. 67*r*-70*r*). Si è già parlato della falsa attribuzione a Girolamo Aviano del capitolo aretinesco *Madonna, ognun mi dice*; a lui *RPBA* 1603 III 199*r*-200*r* attribuisce anche il *Capitolo al Sig. Adrian Lodi Vicentino* (*Vengo, padrone mio, per rallegrarmi*); notizie su di lui in [PAOLO CALVI], *Biblioteca, e storia di quei scrittori così della città come del territorio di Vicenza che pervennero fin' ad ora a notizia del p. f. Angiolgabriello di Santa Maria carmelitano scalzo vicentino*, vol. VI, Vicenza, Vendramini Mosca, 1782, pp. XVIII-XX. Il Fabri pubblicò *Quattro capitoli alla carlona*, in Trento, per Gio. Battista Gelmini, 1608, e *Due suppliche e duo ringraziamenti alla Bernesca*, ivi, 1608, che appartengono propriamente ai primi anni del Seicento; su di lui si può consultare la voce di ALBERTO CASELLA, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1957, vol. IV, col. 1749. Di Dionisio Rondinelli *RPBA* 1603 III 3*r*-36*r* ospita una raccolta poetica sotto il titolo complessivo *Gli humori stravaganti, Al nobiliss. Sign. Pietromartire Alberti nel suo Giardino di Castelcerino*, così composta: [ode] *Al nobiliss. Sign. Pietromartire Alberti* (*Non di lauro, ò palme*, cc. 3*r*-5*v*); *Capitolo d'una massara Al Signor Conte Leonardo Valmarana* (*Signor ui è una Fantesca in casa nostra*, cc. 6*r*-7*v*); cap. *Al Signor Conte Scilla Muzano* (*A li noue d'ottobre la mattina*, cc. 7*v*-10*r*); cap. *Al Signor Conte Enea Thiene* (*Conte, se uoi uolete un seruitore*, cc. 10*r*-11*v*); cap. *Al Signor Giouanni Buzzacarino* (*Signor Buzzacarin uengon le dame*, cc. 11*v*-12*r*); cap. *Al Signor Agostin Forcatura* (*Se tanta brama, forcatura, hauete*, cc. 12*v*-13*v*); cap. *Al Signor Prospero dall'Acqua* (*S'hauete, come dite, un buon partito*, cc. 13*v*-14*v*); cap. *Al Signor Francesco Pagello* (*Tutte le belle Dame di Vicenza*, cc. 15*r*-16*r*); cap. *Al Signor Alessandro Vicomercati* (*Furono date, riceuute, e lette*, cc. 16*r*-17*v*); cap. *Al Signor Leonida Pedemonte* (*Pedemonte fratello io son Poeta*, cc. 17*v*-20*v*); cap. *All'Eccellentissimo Signor Dottor Strozzi Cicogna* (*Caro Dottor gentil io faccio lite*, cc. 20*v*-22*r*); cap. *All'Eccellentissimo Signor Dottor Franco di Franchi* (*Potrebbe esser, Dottor, che 'l uostro amico*, cc. 22*v*-26*r*); cap. *All'Eccellentissimo Historico il Signor Alessandro Canobio* (*Perche caro Canobio io u'hò per tale*, cc. 26*r*-28*r*); cap. *Al Signor Nicolò Raineri* (*Più uolte m'è uenuto in fantasia*, cc. 28*v*-29*v*); cap. *Al Signor Lodouico Turco* (*Compadre quella Grima, che sapete*, cc. 29*v*-30*v*); cap. *All'Illust. & Reu. Don Siluano Cecco-*

ni (*Viue in Verona un'huomo quì trà noi*, cc. 30*v*-32*r*); cap. *A Messer Domenico Pasquino* (*Pasquino, uoi, che sete tutto amore*, cc. 32*v*-34*v*); son. *Al Signor Pietromartire Alberti* (*Poi c'ha piacciuto a Messer Georgio nostro*, cc. 34*v*-36*v*). Ragionano del Rondinelli GIULIO NEGRI, *Istoria degli scrittori fiorentini, la quale abbraccia intorno à due mila autori, che negli ultimi cinque secoli hanno illustrata co i loro scritti quella nazione*... In Ferrara, Per Bernardo Pomatelli Stampatore Vescovale, MDCCXXII, pp. 148*b*-149*a*, e SCIPIONE MAFFEI, *Verona illustrata. Parte seconda contiene l'istoria letteraria o sia la notizia degli scrittori veronesi*, Milano, dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1825, p. 382.

Fra i lombardi, di Gherardo Borgogni si leggono tre capitoli in *RPBA* 1603 III: *Al Sig. Gio. Ambrosio Figino* (*Da l'alto monte, ou'era dianzi asceso*, cc. 36*v*-39*v*); *Al Sig. Don Aquilano Coppini* (*Coppin, sotto qual Ciel, ed in qual parte*, cc. 40*r*-42*r*); *Al Sig. Benedetto Pieni* (*Illustre Signor mio più che honorando*, cc. 42*v*-46*r*); su di lui si veda GIANNI BALLISTRERI, voce *Borgogni, Gherardo*, in *DBI*, vol. 12, 1970, pp. 766*a*-777*b*. Silvio Geloso lascia soltanto il *Capitolo in lode del Ceruellato, della Buseca Milanese, e del Porco, con le sue eccellenze* (*L'altr'hier mi nacque in capo una chimera*) in *RPBA* 1603 III 200*v*-203*v*.

Fra gli emiliani, in *RPCA* 1592 si trovano di Anton Maria Garofani, che fu soprattutto poeta in stil pedantesco, il cap. *Ne le nozze del Sig. et Signora Gio. Paulo, et Beatrice Obizi Lupi* (*Signora mia, ogn'un fin qui m'hà detto*, cc. A3*r*-[A8]*r*); il *Sonetto alla Vostra Signoria* (*Se questo v'è piacciuto ditel pure*, c. [A8]*r*); il son. *Al S. Francesco Castaldo in lode della Diva* (*Qual'esser suol un can tutto arrabbiato*, cc. [A8]*v*-[A9]*r*); il son. *All'Illustriss. Signora Donna Isabella Marchesa di Soragna* (*Ho speso quattro dì per amor vostro*, c. [A9]*r*); modiche informazioni su di lui in *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani* raccolte da Ireneo Affò e continuate da Angelo Pezzana, Bologna, Arnaldo Forni editore, 1973 [rist. anast. dell'ed. Parma, dalla Ducale Tipografia, 1825-1833], vol. IV, p. 301, e vol. VI, pp. 627-628 e 975. Delle false attribuzioni a Ercole Giovannini si è parlato sopra; in *RPBA* 1603 III restano forse di suo – a questo punto il dubbio è obbligatorio – il *Capitolo in lode della Minestra di Lasagne* (*Cantaro altri la menta, altri la faua*, cc. 127*v*-129*v*), il *Capitolo, nelqual si duole d'vno, che l'habbia biasimato*... (*Quella buona persona, che ui scrisse*, cc. 132*v*-133*v*), il *Capitolo, co'l quale rende gratie de' fauori*... (*Se mai beessi al fonte di Parnaso*, cc. 134*r*-135*v*) e il *Capitolo in lode della Rogna* (*Non tengo, che sia danno, nè uergogna*, cc. 135v-139r); qualche notizia sul Giovannini si

reperisce in *Notizie degli scrittori bolognesi* raccolte da GIOVANNI FANTUZZI, In Bologna, nella stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1781-1794, 9 voll., vol. IV, pp. 174-175; sotto il nome di un Ercole Giovannini va anche il dialogo *Il petrarchista*, in Venetia, per Barezzo Barezzi, 1623 (stampato insieme al *Petrarchista* di Niccolò Franco): non crediamo che si tratti della stessa persona.

Fra i toscani, nel *Raccolto d'alcune piacevoli rime* del 1582, di Scipione Metelli si leggono i capitoli *All'Eccellente Pittore M. Giuseppe Arcimboldo* (*Arcimboldo, io vorrei esser Poeta*, pp. 94-97), *All'Eccellente Pittore Andrea Semino* (*Semin, che co i colori, e co i pennelli*, pp. 98-102) e il pedantesco *Poi che l'insulsa età di vitij onusta* (pp. 103-112). Del Metelli non abbiamo trovato i *Capitoli del Signor Scipion Metelli e del Signor Pietro Contestabile sopra la nobiltà*, In Genova, appresso Giuseppe Pavoni, 1599; né la *Lettera di S. Metelli nella quale piacevolmente si ragiona delle corti*, s.n.t. Le poesie giocose del Salviati si trovano in *Rime* del Cav. LEONARDO SALVIATI secondo la lezione originale confrontata con due codici per cura di Luigi Manzoni, Bologna, presso Gaetano Romagnoli (SCLIR, 117), 1871 [rist. anast.: Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968]; fa eccezione la *Canzone in lode del pino*, che fu pubblicata da A. Mortara a Firenze nel 1831. Circola un falso grossolano, una contraffazione di *Le lodi del pino, canzone di Lionardo Salviati*, Firenze, per Filippo Giunti, 1589, in realtà stampata fra il 1831 e il 1872. Resta anonimo il *Capitolo in lode de' Cocchi molto ingegnoso con un Sonetto per il contrario*, pubblicato a Firenze nel 1571.

5. Le edizioni cinquecentesche delle opere del Caporali si sono già indicate nel paragrafo precedente; nel primo Seicento continuano ad avere fortuna le raccolte miscellanee di *Rime piacevoli* (Piacenza, Bazachi, 1602; Venezia, Bizzardo, 1603; Venezia, Eredi di D. Farri, 1605; Venezia, Bizzardo, 1609; Venezia, Vecchi, 1513 ecc.); ma presto s'impone una nuova formula editoriale che riserva tutto lo spazio al Caporali, a partire dalla *Vita di Mecenate*, In Venetia, Presso Giou: Batt. Ciotti, M. D. C.IIII., subito estesa alla *Vita e Orti di Mecenate di Cesare Caporali con l'aggiunta dell'altre sue Rime*, in Parma, nella stamperia di Erasmo Viotti, 1604, con numerose ristampe. Non molto dopo il *corpus poetico* del Caporali si arricchì di un esteso commento ad opera di un suo nipote: *Opere poetiche del Signor Cesare Caporali, colle Osservationi di Carlo Caporali*, in Perugia, presso Iacopo Tommasi, 1642, e poi *Rime di Cesare Caporali, con l'Osservationi*

di Carlo Caporali, dal medesimo di nuovo reviste e accresciute, in Perugia, per Sebastiano Zecchini, 1651. Nella tradizione editoriale non si registrano novità di rilievo fino alle *Rime di Cesare Caporali Perugino diligentemente corrette, colle osservazioni di Carlo Caporali*, in Perugia, nella Stamperia Augusta di Mario Riginaldi, 1770, cui contribuirono tre eruditi perugini: Annibale Mariotti, Cesare Orlandi (che firmò la prefazione) e Vincenzo Cavallucci (che scrisse la vita dell'autore): edizione poco affidabile, ma che resta fin ad oggi la più completa. Dopo di allora pochissime le edizioni di qualche momento: le *Rime piacevoli*, Firenze, Becherini, 1820, 2 voll., e le *Rime* con *Prefazione e Appendice bibliografica* di Gennaro Monti, Lanciano, Carabba, 1916, 2 voll. (quest'ultima alquanto sciagurata, in verità). Sul testo incluso in NORBERTO CACCIAGLIA, *"Il viaggio di Parnaso" di Cesare Caporali*, Perugia, Guerra Edizioni («Università per Stranieri di Perugia»), 1993, si veda la mia recensione in «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, a. XCIX, 3 (settembre-dicembre 1995), pp. 277-279. Più recentemente, oltre all'edizioncina CESARE CAPORALI, *Capitoli. Colle Osservazioni di Carlo Caporali suo nipote*. Nuovamente messi in luce per cura di mastro Stoppino filologo maccheronico. [s.l.], Lulu, 2015, si segnala CESARE CAPORALI, *Vita di Mecenate*, Edizione critica e commento a cura di Danilo Romei, [s.l.], Lulu, 2018.

La biografia del Caporali, iniziata dal Cavallucci (in *Rime* 1770 cit., pp. 1-35), fu continuata in *Biografia degli scrittori perugini e notizie delle opere loro* ordinate e pubblicate da GIO. BATTISTA VERMIGLIOLI, tom. I, par. II, BAN-DON, Perugia,Tip. di Francesco Baduel, presso Vincenzio Bartelli e Giovanni Costantini, 1829, coll. 266*b*-271*b*; in ROMEO A. GALLENGA STUART, *Cesare Caporali*, Perugia, Donini, 1903; con preziose correzioni e addizioni in ABDELKADER SALZA, recensione a GALLENGA STUART 1903, in «Giornale storico della letteratura italiana», XLVI (1905), pp. 182-199; si veda infine CLAUDIO MUTINI, voce *Caporali, Cesare*, in *DBI*, vol. 18, 1975, pp. 677*b*-680*b*. I pochi studi critici significativi si concentrano sul Caporali anticipatore della "satira in Parnaso": GIOVAN BATTISTA MARCHESI, *I "Ragguagli" del Boccalini e la critica letteraria nel Seicento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXVII (1896), pp. 72 sgg.; BENEDETTO CROCE, *Due illustrazioni al "Viaje de Parnaso" del Cervantes*, I, *Il Caporali, il Cervantes e Giulio Cesare Cortese*, in ID., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, pp. 125-144; LUIGI FIRPO, *Allegoria e satira in Parnaso*, in «Belfagor», I (1946), pp. 673-699. Una visione finalmente più ampia si troverà in FILIPPO CIRI, *"Merlin Coccaio" in Parnaso.*

Folengo nell'opera burlesca di Cesare Caporali, in «Quaderni folenghiani», V (2004-2005), pp. 97-104, e ID., *Verso il Seicento: Cesare Caporali*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*. Atti del Seminario internazionale di studi, Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006, a cura di Antonio Corsaro, Harald Hendrix, Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli Editore («Cinquecento», Studi, 22), 2007, pp. 213-224.

6. La tradizione editoriale e manoscritta dei pedanteschi vicentini è stata sapientemente esplorata e riassunta da Pietro Trifone nella *Nota al testo* di CAMILLO SCROFFA, *I cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*, a cura di Pietro Trifone Roma, Salerno Editrice («Testi e documenti di letteratura e di lingua», 5), 1981, che ci dispensa da massicce elencazioni. Ci limitiamo pertanto a indicare lo stretto necessario: *I Cantici di Fidentio Glottocrysio et di Iano Argyroglotto*..., s.n.t., 1586 (*princeps* di 9 componimenti anonimi); *I Cantici di Fidentio a i quali... si sono aggiunti altri Cantici, e Rithmi di molti celeberrimi Ludimagistri, e professori della prisca fauella*, in Vicenza, per Giorgio Greco, s.d. [1600-1610 c.a] (*princeps* di Michelangelo Angelico, Aristarco, Giovan Battista Giroldi, Giovan Battista Liviera, Fabio Pace, Tropotipo, oltre che di minimi e di anonimi); *I Cantici di Fidentio Glottocrysio, e d'altri celeberrimi Ludimagistri, novamente impressi, e locupletati*, in Vicenza, appresso Francesco Bolzetta, 1611 (nuovi componimenti dell'Angelico e del Liviera); *I Cantici di Fidentio Glottocrysio Ludimagistro. Con aggiunta di poche vaghe composizioni nel medesimo genere, alcune delle quali ora solamente sono date in luce*, in Vicenza, per Pierantonio Berno, 1743 (*princeps* di Giovan Battista Dal Gorgo). I riferimenti del Metelli e del Garofani si sono dati nel testo e in nota. Per le poche informazioni disponibili sui singoli autori si deve ricorrere ancora, oltre che alla citata edizione di Pietro Trifone, ai *Cantici di Fidenzio con illustrazioni*, a cura di Giovanni Da Schio, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1832, e a GIAMBATTISTTA CROVATO, *Camillo Scroffa e la poesia pedantesca*, Parma, Casa Editrice L. Battei, 1891.

Sulla poesia maccheronica si possono consultare ancora con profitto FRIEDRICH WILHELM GENTHE, *Geschichte der macaronischen Poesie und Sammlung ihrer vorzglichsten Denkmale*, Halle und Leipzig, Reinicke et Compagnie, 1829; *Macaronéana, ou Mélanges de littérature macaronique des différents peuples de l'Europe* par M. OCTAVE DELEPIERRE, Brighton, publié aux frais de G. Gancia, 1852; *Macaronéana andra, overum Nouve-*

aux mélanges de littérature macaronique par OCTAVE DELEPIERRE, Londres, N. Trübner et Cie., 1862; ATTILIO MOMIGLIANO, *La critica e la fama del Folengo sino al De Sanctis*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXVII (1921), pp. 177-225. Per Bartolomeo Bolla si rinvia alla voce redazionale nel *DBI*, vol. 21, 1969, pp. 284*b*-287*a*. Le edizioni di Bernardino Stefonio che qui c'interessano sono: *Maccaronis forza, comédie macaronique* de BERNARDINO STEFONIO publiée pour la première fois par M. Edélestand Du Méril, Paris, Didier, 1869, e *Il Macaroidos* di BERNARDINO STEFONIO pubblicato da Giovanni Zannoni, Bologna, Tip. Fava e Garagnini, 1889 (estr. dal «Propugnatore», n.s., vol. II, parte I, fasc. 9). Su di lui si possono consultare MARC FUMAROLI, *Théâtre, humanisme et contre-reforme à Rome (1597-1642): l'oeuvre du P. Bernardino Stefonio et son influence*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», XXXII (1974), pp. 397-420; GIUSEPPE VENTURINI, *I distici di un gesuita sulla tomba dell'Ariosto*, in «Accademie e biblioteche d'Italia», XLIV, 6 (1976), pp. 418-431. Le informazioni essenziali su Marco Antonio Bonciari si troveranno nella voce del *DBI*, a cura di Renzo Negri, vol. 11, 1969, pp. 676*a*-678*a*, largamente ampliate adesso nel volume LUCIANO TABORCHI, *Marco Antonio Bonciari e il suo tempo. Il figlio dell'umile ciabattino di Antria nei fasti del tardo Rinascimento*, [Perugia], Edizioni della Soprintendenza archivistica dell'Umbria e delle Marche («Scaffali senza polvere», 27), 2015.

7. La poesia siciliana del Cinquecento fu raccolta alla metà del secolo successivo nei cinque volumi delle *Muse siciliane overo Scelta di tutte le canzoni della Sicilia* raccolte da Pier Giuseppe Sanclemente [Giuseppe Galeano], In Palermo, per il Bua a Portanova, 1645-1653 (la terza parte, vol. IV, raccoglie i componimenti burleschi; nel 1662 ne fu fatta una ristampa). Ma adesso si possono consultare le antologie *Liriche del 1500. Alla riscoperta della letteratura siciliana*. Testo, traduzione e note di Maria Concetta Puglisi, Ragusa, Ed. Paolino, 1973, e *I poeti burleschi dal 1500 al 1650 ordinati e annotati con nuovi criteri storico-filologici*. Introduzione, profili critico-biografici e traduzione a fronte in versi italiani di Vincenzo Di Maria, Catania, Tringale, 1978. La situazione dei testi di Antonio Veneziano è purtroppo assai precaria, anche perché nella circolazione manoscritta dei secoli XVI e XVII si verificarono ben presto infiltrazioni spurie legate alla popolarità dello scrittore, a causa della quale si finiva per attribuirgli tutto ciò che si avvicinava alla sua maniera. Poco attendibili risultano le *Opere* raccolte dal fu dottor Giuseppe Modica, riordinate accresciute e pubblicate

dal sacerdote Salvatore Arceri, Palermo, Giliberti, 1859, nonché la precedente *Raccolta di proverbij siciliani in ottava rima*, in Palermo, per Francesco Ferrer, 1761; degna di stima è invece la scelta delle *Ottave*, Introduzione di Leonardo Sciascia, Testo e traduzione di Aurelio Rigoli, Torino, Giulio Einaudi Editore («Collezione di poesia», 43), 1967, che ha il grosso merito di risalire direttamente ai manoscritti. Gli studi più importanti sono GIUSEPPE PITRÉ, *Antonio Veneziano nella leggenda popolare siciliana*, in «Archivio storico siciliano», n.s., XIX (1894), pp. 3-17; GAETANO MILLUNZI, *Antonio Veneziano*, ivi, pp. 18-198; VINCENZO EPIFANIO, *La "Celia" di Antonio Veneziano*, Palermo, Tip. Lo Statuto, 1901; LEONARDO SCIASCIA, *Introduzione* a VENEZIANO *Ottave*, pp. 6-29.

Le raccolte che interessano poeti pavani della fine del Cinquecento sono le seguenti: *Delle rime de Sgareggio Tandarelo da Calcinara* [Claudio Forzatè] *in lingua rustica padoana*, Parte prima, in Padoa, appresso Paulo Meieto, 1583; *La quarta parte delle Rime alla rustica di Menon, Magagnò, e Begotto*, in Venetia, presso Giorgio Angeleri, [1583]; *Sonagitti, spataffi, smaregale, e canzon, arcogisti in lo xiequio e morte de quel gran zaramella barba Menon Rava da Rovigiò Bon Magon da la Valle de Fuora* [G. Gagliardi], in Padoa, appresso Paulo Meieto, 1584; *Smissaggia de sonagitti, canzon e smaregale in lengua pavana, de Tuogno Figaro da Crespaoro* [A. Valmarana], *e de no sò que altri buoni zugolari del pavan, e vesentin, parte prima*, in Padova, appresso Ioanni Cantoni, 1586; *Sonagitti smaregale e canzon in lalde del Lostrissimo Segnor Marc'Antonio Mechiele, arcuolta da Tuogno Regonò dalla Guizza de Vigian*, in Pava, per Lorenzo di Pasquitti, 1598; *Rime alla rustega de Tuogno Zambon penzaore da Schio*, in Padoa, per il Martini e Pasquati, 1625. Una compiuta informazione bibliografica si troverà in FERNANDO BANDINI, *La letteratura pavana dopo il Ruzante tra manierismo e barocco*, in *Storia della cultura veneta*, diretta da Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, vol. IV, *Il Seicento*, tomo I, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1983, pp. 327-362; MARISA MILANI, *Per un catalogo degli autori pavani fra XVI e XVII secolo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLX (1983), pp. 221-248.

Le principali raccolte di poesia in dialetto veneziano sono le seguenti: *Poeti antichi del dialetto veneziano*, [a cura di Bartolomeo Gamba], Venezia, Al negozio di libri all'Apollo, dalla tipografia di Alvisopoli, 1817, 2 voll.; *Raccolta di poesie in dialetto veneziano d'ogni secolo nuovamente ordinata e accresciuta*, Venezia, Gio. Cecchini e Comp., 1845; *Poesie veneziane* scelte e illustrate da Raffaello Barbiera con uno *Studio sulla poesia*

vernacola e sul dialetto di Venezia, Firenze, Barbèra, 1886 [rist. anast., con *Premessa* di Ugo Stefanutti, Bologna, Forni, 1975]; ANTONIO PILOT, *Antologia della lirica veneziana dal 500 ai nostri giorni*, Venezia, Giusto Fuga, 1913; GUIDO ANTONIO QUARTI, *Quattro secoli di vita veneziana nella storia dell'arte e nella poesia. Scritti rari e curiosi dal 1500 al 1900*, Prefazione di Renato Simoni, Milano, Gualdoni, 1941, 2 voll.; *Il fiore della lirica veneziana*, a cura di Manlio Dazzi, Venezia, Neri Pozza, 1956, 2 voll. (con in più, "fuori serie", *Il libro chiuso di Maffío Venier. La tenzone con Veronica Franco*). Un caso speciale è la raccolta *Contro le puttane. Rime venete del XVI secolo*, a cura di Marisa Milani, Bassano del Grappa, Ghedina e Tassotti Editori («Le giuncate»), 1994.

I testi in lingua del Venier si leggono in *Rime di Domenico Venier senatore viniziano raccolte ora per la prima volta e illustrate dall'abate P. A. Serassi... S'aggiungono alcune poesie di Maffeo, e Luigi Venieri nipoti dell'autore*, in Bergamo, appresso Pietro Lancellotto, 1751; i testi vernacoli, oltre che nelle antologie sopra citate, in *Versi alla venitiana... Opera del Signor Anzolo Inzegner, et d'altri bellissimi spiriti*, in Vicenza, per il Brescia, 1613 (rist. in Vicenza, per Angelo Salvatori, 1617). L'ed. crit. della canzone *Col cor pien di pietate e di spavento* è in VALNEA RUDMANN, *Lettura della canzone per la peste di Maffío Venier*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti», Classe di scienze morali e lettere, CXXI (1962-63), pp. 599-641; quella della celebre *Strazzosa* in TIZIANA AGOSTINI NORDIO, *"La Strazzosa", canzone di Maffío Venier. Edizione critica*, in TIZIANA AGOSTINI NORDIO e VALERIO VIANELLO, *Contributi rinascimentali. Venezia e Firenze*, Prefazione di Giorgio Padoan, Abano Terme, Francisci, 1982. L'opera in generale: *Canzoni e sonetti*, a cura di Attilio Carminati, Prefazione di Manlio Cortelazzo, Introduzione di Tiziana Agostini Nordio, Incisioni di Giuseppe Fantinato, Nota alle incisioni di Luciano Speranzoni, Venezia, Corbo e Fiore («Idiomi», 4), 1993; *Poesie diverse*, a cura di Attilio Carminati, Prefazione di Manlio Cortelazzo, Venezia, Corbo e Fiore («Idiomi», 8), 2001. I contributi critici più importanti: GAETANO COGO, *Di Maffeo Veniero, poeta veneziano. Note storico-critiche*, Venezia, Tip. ex Cordella, 1890; NICOLA RUGGIERI, *Maffío Venier arcivescovo e letterato veneziano del Cinquecento. Studio storico-critico con un'appendice di versi inediti e un indice di nomi*, Udine, Tipografia Arturo Bosetti, 1909; TIZIANA AGOSTINI NORDIO, *Rime dialettali attribuite a Maffío Venier. Primo regesto*, in «Quaderni veneti», 2 (1985), pp. 7-23; DOLORA CHAPELLE WOJCIE-

HOWSKI, *Veronica Franco vs. Maffio Venier. Sex, death, and poetry in Cinquecento Venice*, in «Italica», 2006, 3-4, pp. 367-390.

Da poco è più facilmente accessibile anche la letteratura della Liguria, grazie a FIORENZO TOSO, *Letteratura genovese e ligure. Profilo storico e antologia*, Genova, Marietti, 1989-1991, 6 voll.

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Testi

ALCIATO *Emblemata* 1534 = ANDRAE / ALCIATI EMBLEMA= / TVM LIBELLVS. / [incisione] / PARISIIS, / E*scudebat* C*hristianus* W*echelus*, / *sub scuto* B*asilæensi*, *in uico* / I*acobeo*. A*nno* / M. D. XXXIIII.

ARETINO *Capitoli* = CAPITOLI / DEL SIGNOR / PIETRO ARETINO, / DI MESSER LODOVICO DOLCE, / DI MESSER FRANCESCO SANSOVINO, / ET DI ALTRI ACVTISSIMI / ingegni, diretti à gran Signori so= / pra varie & diuerse materie / molto deletteuole. // M. D. XL.

ARETINO *Lettere* = PIETRO ARETINO, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice («Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino»), 1997 sgg.

ARETINO *Lettere* I = PIETRO ARETINO, *Lettere*, tomo I, libro I, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice («Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino», vol. IV, *Lettere*, tomo I), 1997

ARETINO *Poesie varie* = PIETRO ARETINO, *Poesie varie*, a cura di Giovanni Aquilecchia e Angelo Romano, tomo I, Roma, Salerno Editrice («Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino», I), 1992

ARETINO *Scritti* = *Scritti di Pietro Aretino nel Codice Marciano It. XI 66 (=6730)*, a cura di Danilo Romei, Firenze, Franco Cesati Editore («Filologia e ordinatori», II), 1987

ARETINO *Sei giornate* = ARETINO, *Sei giornate*, Reprint a cura di Giovanni Aquilecchia, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli («Biblioteca degli "Scrittori d'Italia" degli Editori Laterza», Reprint 2), 1975

ARETINO *Sonetti lussuriosi* = PIETRO ARETINO, *Sonetti lussuriosi*, Edizione critica e commento di Danilo Romei, s.l., Lulu, 2013

ARETINO *Sonnets luxurieux* 1882 = *Les Sonnets luxurieux* du divin PIETRO ARETINO. Texte italien, le seul authentique et traduction littérale par le traducteur des *Ragionamenti* [Alcide Bonneau]. Avec une *Notice* sur les *Sonnets luxurieux*, l'époque de leur composition,

les rapports de l'Arétin avec la Cour de Rome, et sur les dessins de Jules Romain gravés par Marc-Antoine. Imprimé à cent exemplaires, pour Isidore Liseux et ses Amis («Musée secret du Bibliophile», N° 2), Paris, 1882

ARETINO *Sonnets luxurieux* 1990 = L'ARETIN, *Les sonnets luxurieux*. Traduits et présentés par Paul Larivaille & Didier Ottinger. Dessins de Vincent Corpet. Paris, Deyrolle, 1990

[ARRIGHI] 1974 = [LUDOVICO DEGLI ARRIGHI], *La operina da imparare di scriuere littera cancellarescha*, riedizione a cura di Andreina Ballarin, Vicenza, Museo Civico – Assessorato alla Cultura, 1974 [contiene anche *Il modo de temperare le penne*]

ARSILLI *Poesie latine* = *Poesie latine* di FRANCESCO ARSILLI medico e poeta senigalliese del secolo XVI. Tratte da un codice autografo e illustrate per cura del canonico Raffaele Francolini... Senigallia, dalla Tipografia Lazzarini, 1837

BALDI *Epigrammi* = BERNARDINO BALDI, *Gli Epigrammi inediti, gli Apologhi e le Ecloghe*, a cura di Domenico Ciàmpoli, Lanciano, Carabba («Scrittori nostri», 44-45), 1914, 2 voll.

BANDELLO *Novelle* = *Tutte le opere* di MATTEO BANDELLO, a cura di Francesco Flora, Verona, Arnoldo Mondadori Editore («I classici italiani»), 1966 (I ed. 1934), 2 voll.

BERNI *Poesie e prose* = FRANCESCO BERNI, *Poesie e prose*, a cura di Ezio Chiorboli, Ginevra-Firenze, Olschki («Biblioteca dell'"Archivum Romanicum"», I, 20), 1934

BERNI *Primiera* = *Capitolo del gioco della primiera col comento di messer Pietropaulo da San Chirico*, a cura di Danilo Romei, in *Ludi esegetici*, Testi proposti da Danilo Romei, Michel Plaisance, Franco Pignatti, con una premessa di Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2005 («Cinquecento – Testi e studi di letteratura italiana», "Testi", 7), pp. 19-96

BERNI *Rime* 1885 = FRANCESCO BERNI, *Rime, poesie latine e lettere edite e inedite* ordinate e annotate per cura di Antonio Virgili, aggiuntovi la *Catrina*, il *Dialogo contra i poeti* e il commento *Al capitolo della Primiera*, Firenze, Successori Le Monnier («Biblioteca nazionale»), 1885

BERNI *Rime* 1985 = FRANCESCO BERNI, *Rime*, a cura di Danilo Romei, Milano, Mursia («Grande Universale Mursia – Testi», n.s., 63), 1985

BERNI *Rime* 2001 = FRANCESCO BERNI, *Rime*, a cura di Silvia Longhi, in *Poeti del Cinquecento*, tomo I, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, [2001] («La letteratura italiana. Storia e testi», XXIII, 1), pp. 625-890

BROCARDO *Rime* = *Rime del Brocardo et d'altri authori* [raccolte da Francesco Amadi]. [*colophon*: *Stampate in Venetia, 1538. Il mese di decembre*.]

BUONARROTI *Rime* 1623 = RIME / DI / MICHELAGNOLO / BVONARROTI. / Raccolte da Michelagnolo / suo Nipote. / [marca] / IN FIRENZE, APPRESSO I GIVNTI / *CON LICENZIA DE' SVPERIORI*. / M. DC. XXIII.

BUONARROTI *Rime* 2006 = MICHELANGELO BVUONARROTI [*sic!*] IL GIOVANE, *Le Rime di Michelangelo* [*1623*], a cura di Marzio Pieri e Luana Salvarani, Trento, La Finestra editrice, 2006

BUONARROTI *Rime e lettere* = *Rime e lettere* di MICHELANGELO BUONARROTI. Introduzione, testi e note a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano, Bompiani («Classici della letteratura europea»), 2016

Cantici di Fidentio 1614 = *I Cantici di Fidentio Glottochrysio, et d'altri celeberrimi ludimagistri nouamente impressi & locupletati. Dedicati alli discepoli della Scola Fidentiaca*. Vicenza, Appresso Domenico Amadio, 1614

Cantici di Fidenzio 1832 = *Cantici di Fidenzio con illustrazioni*, Venezia, dalla Tipografia di Alvisopoli, 1832

Capitolo de' cocchi = *Capitolo in lode de' cocchi molto ingegnioso con un sonetto per il contrario* (In Fiorenza, [Giorgio Marescotti], 1572)

CAPORALI *Capitoli* = CESARE CAPORALI, *Capitoli. Colle Osservazioni di Carlo Caporali suo nipote*. Nuovamente messi in luce per cura di mastro Stoppino filologo maccheronico. [s.l.], Lulu, 2015

CAPORALI *Rime* = *Rime di Cesare Caporali Perugino diligentemente corrette, colle osservazioni di Carlo Caporali*, in Perugia, nella Stamperia Augusta di Mario Riginaldi, 1770

CAPORALI *Vita* = CESARE CAPORALI, *Vita di Mecenate*, Edizione critica e commento a cura di Danilo Romei, [s.l.], Lulu, 2018

CARO *Commento* = COMMENTO / DI SER AGRESTO DA FICARVOLO: / SOPRA LA PRIMA FICATA / DEL PADRE SICEO. [*colophon*: STAMPATA / In Baldacco, per Barbagrigia da Bengodi: /

con Gratia, & Priuilegio della / bizzarrissima Academia / de' Vertuosi. / [...] / Vscita fuora co' Fichi, / alla prima acqua d'Agosto. / l'Anno. / M. D. XXXIX.] [Roma, Blado]

CASTELVETRO *Poetica* = LODOVICO CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, Bari, Laterza, 1978-1979, 2 voll.

Catalogo delle cortigiane di Venetia = *Catalogo di tutte le principal et piu honorate cortigiane di Venetia*, introduzione di Silvio Ceccato, ricerca storica a cura di Mirella Toso Ambrosini, Venezia, Centro Internazionale della Grafica di Venezia («Le paraboliche», 2), 1984

CAVALCANTI *Novellette* = *Novellette intorno a Curzio Marignolli poeta fiorentino* scritte da ANDREA CAVALCANTI già Arciconsolo della Crusca, per cura di Giulio Piccini, Bologna, presso Gaetano Romagnoli (SCLIR, disp. CXI), 1870

Contro le puttane = *Contro le puttane. Rime venete del XVI secolo*, a cura di Marisa Milani, Bassano del Grappa, Ghedina e Tassotti Editori («Le giuncate»), 1994

Corona di cazzi 1735 = *Corona di cazzi. Divi Aretini Sonnetti*. [in] *Recueil de pièces choisies rassemblées par les soins du Cosmopolite*. À Anconne, Chez Uriel Bandant, à l'enseigne de la Liberté. M DCC XXXV.

Coryciana 1997 = *Coryciana*, critice edidit, carminibus extravagantibus auxit, praefatione et annotationibus instruxit Iosephus Ijsewijn, Romae, in Aedibus Herder («Academia Latinitati Fovendae»), MCMXCVII

Declamatiunculae 1525 = *Aliquot declamatiunculae et orationes è Greco in Latinum versae quarum tituli infrascripti. Libanii Libellus de malis paupertatis, Angelo Barbato interprete... Libanij Iustitiae laudatio facta latina è proposito themate a magnifico Hippolyto Medice... Libanij Libellus de malis diuitiarum Angelo Barbato interprete... Plutarchi De exilio libellus Angelo Barbato interprete... Libanij Fabellae tres è proposito themate in latinum versae a magnifico Hippolyto Medice...* [*colophon*: Romae, apud Ludouicum Vicentinum et Lautitium Peruginum, 1525 die Xiiii Ianuarij]

DONI *Mondi e inferni* = ANTON FRANCESCO DONI, *I mondi e gli inferni*, a cura di Patrizia Pellizzari, *Introduzione* di Marziano Guglielminetti, Torino, Giulio Einaudi Editore («I millenni»), 1994

FICINO *Amore* = MARSILIO FICINO, *El libro dell'Amore*, a cura di Sandra Niccoli, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1987

FIRENZUOLA *Opere* = *Opere* di AGNOLO FIRENZUOLA, a cura di Delmo Maestri, Torino, U.T.E.T. («Classici italiani», 1977

Francesco Berni = *Francesco Berni*. Scelta e introduzione di Raffaele Nigro, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato («Cento libri per mille anni»), 1999

FRANCO *Lettere* = LETTERE / FAMILIARI / A DIVERSI / DELLA S. VERONICA / FRANCA. / ALL'ILLVSTRISS. ET / REVERENDISS. MONSIG. / LVIGI D'ESTE / CARDINALE. [s.n.t] [1580?]

FUSCANO [*Deploratoria*] = *Al Illustriss. S. Dωn Loisi di Cωrdova duca di Sessa Ioan Berardino Fuscano da Monte Fuscolo D. S.* [*colophon*: Stampato in Roma per Lodouico Vicentino et Lautitio Perusino nel MDCCIIII di ottobre]

FUSCANO [*Testura*] = *Al disertiss. cultor di Muse M. Iano Vitale Panhormitano Ioan Berardino Fuscano S.* [*colophon*: Sta[ ]a[ ] in Roma per Lodouico de gli Arrighi Vicentino et Lautitio Perugino nel MDXXIIII di ottobre]

GALILEI *Scritti letterari* = GALILEO GALILEI, *Scritti letterari*, a cura di Alberto Chiari, Firenze, Le Monnier («Biblioteca nazionale»), 1970[2]

G1 = IL / PRIMO LIBRO / DELL'OPERE BVR / LESCHE. / *Di M. Francesco Berni, di M. Gio. della Casa, / del Varchi, del Mauro, di M. Bino, / del Molza, del Dolce, & del Firenzuola. / ricorretto, & con diligenza / ristampato.* / IN FIRENZE. / MDXLVIII. [*colophon*: STAMPATO IN FIRENZE / appresso Bernardo Iunta / M D XLVIII.]

G2 = IL / SECONDO LIBRO / Dell'opere Burlesche, di M. / FRANCESCO BERNI. / Del Molza, di M. Bino, di M. / Lodovico Martelli. / Di Mattio Francesi, dell'Aretino, / Et di diuersi Autori. / *Nuouamente posto in Luce, Et con / diligenza Stampato*. // IN FIORENZA, MDLV. / Con Priuilegio. [*colophon*: IN FIORENZA / Appresso li Heredi di / Bernardo Giunti. / MDLV.]

Germini 1553 = I GERMINI / SOPRA QVARANTA MERITRICE DELLA / CITTA DI FIORENZA [...]. // IN FIORENZA. / Appresso Bartolomeo di Michelagnolo S.M. / L'anno M D L I I I .

Germini 1892 = *I Germini sopra quaranta meretrice della città di Fiorenza*, Firenze, Il "Giornale di erudizione" Editore («Bibliotechina grassoccia», Capricci e Curiosità Letterarie inedite o rare raccolte da F. Orlando e G. Braccini), 1892 [rist. anast.: Bologna, Forni Editore, 1967]

GHERARDI *Terze rime* = *Le terze rime piaceuoli di Quinto Gherardo*. [Venezia, Agostino Bindoni], 1537

GIRALDI *Due dialoghi* = LILIO GREGORIO GIRALDI da Ferrara, *Due dialoghi sui poeti dei nostri tempi*, ed. crit. a cura di Claudia Pandolfi, *Presentazione* di Walter Moretti, [Ferrara], Corbo Editore, MCMIC

GRAZZINI *Rime burlesche* = ANTONFRANCESCO GRAZZINI detto il Lasca, *Le rime burlesche edite e inedite*, per cura di Carlo Verzone, Firenze, G.C. Sansoni Editore («Raccolta di opere inedite o rare di ogni secolo della letteratura italiana»), 1882

GRAZZINI *Sberrettate* = *Stanze in dispregio delle sberrettate del Lasca* [*colophon*: In Firenze, ad istanza di Francesco Dini da Colle, 1579]

Index 1557 = INDEX AVCTORVM, / ET LIBRORVM, QVI / tamquam hæretici, aut suspecti, aut pernicio- / si, ab officio .S. Ro. Inquisitionis re- / probantur, et in vniuersa Chri- / stiana republica inter- / dicuntur. / [foglia] / [stemma ecc.] / ROMAE apud Antonium Bladum / Impressorem Cameralem. / M . D . LVII.

Index 1559 = INDEX / AVCTORVM, ET / *Libroru(m), qui ab Officio Sanctæ / Rom. et Vniuersalis Inquisi / tionis caueri ab omnibus / et singulis in uniuer= / sa Christiana Re= / publica mandantur, sub censuris / contra legentes, uel tenentes li= / bros prohibitos in Bulla, quæ / lecta est in Coena D(omi)ni / expre(ss)is, et sub alijs / poenis in Decreto / eiusdem Sacri / officij con / tentis. // Index uenundatur apud Antonium Bladum, Cameralem impressorem, de / mandato speciali Sacri Officij, Romæ Anno Domini 1559. Mense Ian*.

I poeti burleschi = *I poeti burleschi dal 1500 al 1650 ordinati e annotati con nuovi criteri storico-filologici*. Introduzione, profili criticobiografici e traduzione a fronte in versi italiani di Vincenzo Di Maria, Catania, Tringale, 1978

LEOPARDI *Capitoli e canzoni* = *Capitoli e canzoni piacevoli di Girolamo Leopardi fiorentino, nell'Accademia della Borra detto il Ricardato*. In Firenze, nella Stamperia de' Sermartelli, 1613

Lettere all'Aretino I I = *Lettere scritte a Pietro Aretino*, tomo I, libro I, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice («Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino», vol. IX, tomo I), 2003

Lettere di cortigiane 1990 = *Lettere di cortigiane del Rinascimento*, a cura di Angelo Romano, Roma, Salerno Editrice («Omikron», 36), 1990

Lettere facete I = *De le lettere facete, et piacevoli di diversi grandi huomini, et chiari ingegni*, raccolte per M. Dionigi Atanagi, *Libro primo*, In Venetia, appresso Bolognino Zaltieri, MDLXI

Libro dei vagabondi = *Il libro dei vagabondi. Lo «Speculum cerretanorum» di Teseo Pini, «Il vagabondo» di Rafaele Frianoro e altri testi di «furfanteria»*, a cura di Piero Camporesi, Torino, Giulio Einaudi editore («Nuova Universale Einaudi», 145), 1973

Lirica veneziana = *Il fiore della lirica veneziana*, a cura di Manlio Dazzi, Venezia, Neri Pozza, 1956, 2 voll. (con in più, "fuori serie", *Il libro chiuso di Maffio Venier. La tenzone con Veronica Franco*)

Liriche del 1500 = *Liriche del 1500. Alla riscoperta della letteratura siciliana*. Testo, traduzione e note di Maria Concetta Puglisi, Ragusa, Ed. Paolino, 1973

MARCELLO *In psalmum* = [CRISTOFORO MARCELLO] *Chris*[*tophori*] *Mar*[*celli*] *ar*[*chiepiscopi*] *Corcy*[*rensis*] *in psalmum Usque quo Domine obliuisceris mei*. [*colophon*: Romae, apud Ludouicum Vicentinum, et Lautitium Perusinum, Anno Christianae Salutis. M. D. X X V. Die .xij. Aprilis.]

MARIGNOLLI *Rime varie* = *Rime varie* di CURZIO DA MARIGNOLLE con le *Notizie intorno alla vita e costumi di lui* scritte da Andrea Cavalcanti raccolte da C. Arlía. Bologna, presso Gaetano Romagnoli (SCLIR, disp. CCXIII),1885

MOLZA *Elegiae* = FRANCESCO MARIA MOLZA, *Elegiae et alia*, Testo e note a cura di Massimo Scorsone e Rossana Sodano, Torino, Edizioni RES («Parthenias» – Collezione di poesia neolatina, 5), 1999

Muse siciliane = *Muse siciliane overo Scelta di tutte le canzoni della Sicilia* raccolte da Pier Giuseppe Sanclemente [Giuseppe Galeano], In Palermo, per il Bua e Portanova, 1645-1653

Nuovo modo = *Nuovo modo de intendere la lingua zerga*, ed. in CAPPELLO 1957, pp. 323-376

OBBA1 = *Il primo libro dell'opere burlesche di Francesco Berni, di Gio. della Casa, del Varchi, del Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce, & del Firenzuola*. In Venetia, per Dominico Giglio. [1564]

OBBA2 = *Il secondo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni. Del Molza, di M. Bino, di M. Lodouico Martelli. Di Mattio Francesi, dell'Aretino, et di diuersi Auttori. Ammendato, e ricorretto, e con somma diligenza ristampato*. In Venetia, per Dominico Giglio. [1566]

Pasquinate romane = *Pasquinate romane del Cinquecento*, a cura di Valerio Marucci, Antonio Marzo e Angelo Romano, Presentazione di Giovanni Aquilecchia, Roma, Salerno Editrice («Testi e documenti di letteratura e di lingua», VII), 1983, 2 voll.

Pasquino e dintorni = *Pasquino e dintorni. Testi pasquineschi del Cinquecento*, a cura di Antonio Marzo, Roma, Salerno Editrice («Omikron», 35), 1990

PETRARCA *Cose volgari* 1501 = LE COSE VOLGARI | DI MESSER | FRANCESCO PETRARCHA. [*colophon*: I*mpresso in* V*inegia nelle case d'*A*ldo* R*omano,* | *nel anno* · M D I · *del mese di* L*uglio et tolto con* | *sommissima diligenza dallo scritto di mano me* | *desima del Poeta , hauuto da* M · P*iero* B*embo*...]

Poesie veneziane = *Poesie veneziane* scelte e illustrate da Raffaello Barbiera con uno *Studio sulla poesia vernacola e sul dialetto di Venezia*, Firenze, Barbèra, 1886 [rist. anast., con *Premessa* di Ugo Stefanutti, Bologna, Forni, 1975]

Poeti antichi = *Poeti antichi del dialetto veneziano*, [a cura di Bartolomeo Gamba], Venezia, Al negozio di libri all'Apollo, dalla tipografia di Alvisopoli, 1817, 2 voll.

Poeti burleschi = *I poeti burleschi dal 1500 al 1650 ordinati e annotati con nuovi criteri storico-filologici. Introduzione, profili critico-biografici e traduzione a fronte in versi italiani* di Vincenzo Di Maria, Catania, Tringale («Collana di letture siciliane»), 1978

Purgatorio delle cortegiane = PVRGATORIO DELLE COR= / tegiane di Roma. Con un lamento di una / Cortigiana che fu gia fauorita poi uenu= / ta in calamtia [*sic*] per il mal Francese, / si condusse andare in Caretta. [s.n.t.]

POLIZIANO *Detti* = ANGELO POLIZIANO, *Detti piacevoli*, a cura di Tiziano Zanato, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983

Raccolta 1845 = *Raccolta di poesie in dialetto veneziano d'ogni secolo nuovamente ordinata e accresciuta*, Venezia, Gio. Cecchini e Comp., 1845

Raccolto 1582 = *Raccolto d'alcune piacevoli rime*, in Parma, per gli heredi di Seth Viotto, 1582

R39 = CAPITOLI DEL MAV / RO, DEL BERNIA, DEL VAR / *chi & daltri* Eccellenti Poeti, *nuoua= / mente in oltre all'altre* I*m= / pressioni ritrouati.* / Come *nella ta= / uola ap= / pare*. / [foglia] // M. D. X X X I X. [*colophon*: Stampata *in* Roma. / De*l*. M. DXXXIX.)

ROVAI *Poesie = Poesie di Francesco Rovai Accademico Fiorentino dedicate al Serenissimo, e Reverendiss. Signor Principe Cardinale Gio. Carlo di Toscana da Niccolo Rovai Canonico Fiorentino*. In Fiorenza. Nella Stamperia di S. A. S. MDCLII. Con licenza de Superiori.

RP6 1603 = RIME / PIACEVOLI / Di Sei begl'Ingegni / Piene di fantasie , strauaganze , capricci, / motti , sali , & argutie. / *Con lequali si spiegano molti soggetti cu- / riosi , e fuori del comune parere , de- / gni da sapersi da qualunque / spirito leggiadro.* / All'Illust. Sig. il Sig. LEONIDA BELLI. / [fregio] / IN VICENZA, / PER GIORGIO GRECO. MDCIII. / Con licenza de' Superiori.

RPBA 1603 = Delle / RIME PIACEVOLI / DEL BERNI, CASA, / MAVRO, VARCHI, DOLCE, / Et d'altri Auttori, / *Liquali sopra uarij soggetti capricciosi / hanno mostrato la bellezza de / gl'ingegni loro.* / Libro primo. / *Ridotte a lettione candida, e buona / & / DEDICATE* / All'Illustriss. Signore, il Signor / GIACOMO DORIA. / [marca] / *IN VICENZA,* / [linea] / Per Barezzo Barezzi Libraro in Venetia. / *Con Licenza de' Superiori. 1603*.

Delle / RIME PIACEVOLI / DEL BERNI, / COPETTA, FRANCESI, / BRONZINO, / MARTELLI, DOMENICHI, / STRASCINO, / E d'altri ingegni simili, / *Piene d'argutie, motti, e sali.* / Libro Secondo. / *Ritocche, & poste in buona lettione; / & / DEDICATE* / All'Illustriss. Signore, il Signor / GIACOMO DORIA. / [marca] / IN VICENZA, / [linea] / Per Barezzo Barezzi Libraro in Venetia. / *Con Licenza de' Superiori*. 1603.

Delle / RIME PIACEVOLI / DEL BORGOGNA, / RVSCELLI, SANSOVINO, DONI, / LASCA, REMIGIO, / ANGVILLARA, SANSEDONIO, / E d'altri viuac'Ingegni, / *Mentre hanno scritto sue i-*

nuentioni, / capricci, fantasie, e ghiribizzi, / *Non meno festeuole , che leggiadramente.* / Libro Terzo. / *Dedicate* / All'Illustriss. Signore , il Signor / GIACOMO DORIA. / [marca] / IN VICENZA, / [linea] / Per Barezzo Barezzi Libraro in Venetia. / M D C I I I. / *Con Licenza de' Superiori*.

RPCA 1586 = *Rime piacevoli di Cesare Caporali, del Mauro, et d'altri Auttori. Accresciute in questa quarta impressione di molte rime graui, et burlesche del Sig. Torq. Tasso, e di diversi nobiliss. Ingegni*. Al m. Ill. S. Francesco Bittignuoli Bressa. In Ferrara, per Vittorio Baldini stampator ducale, con licenza de' Superiori, 1586

RPCA 1592 = *Rime piacevoli di Cesare Caporali, del Mauro, et d'altri auttori. Accresciute in questa sesta impressione di molte rime graui e burlesche del sig. Torquato Tasso, del sig. Anibal Caro, et di diuersi nobilissimi ingegni.* In Ferrara, appresso Benedetto Mammarello, 1592

RUSCELLI *Modo* = GIROLAMO RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Venezia, Sessa, 1559

RUSCELLI *Fuso* = GIROLAMO RUSCELLI, *Il capitolo delle lodi del fuso*, Venezia, [Plinio Pietrasanta], 1554

SALVIATI *Pino* = *Le lodi del pino, canzone di Lionardo Salviati*, Firenze, per Filippo Giunti, 1589 [ma 1831-1872]

SALVIATI *Rime* = *Rime* del Cav. LEONARDO SALVIATI secondo la lezione originale confrontata con due codici per cura di Luigi Manzoni, Bologna, presso Gaetano Romagnoli (SCLIR, 117), 1871 [rist. anast.: Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968]

SANNAZARO *Arcadia* = IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di Francesco Erspamer, Milano, Mursia («Grande Universale Mursia», n.s., 131), 1990

SANUTO *Diarii* = *I diarii di Marino Sanuto*, tomo XLVI, Venezia, A spese degli Editori, MDCCCXCVII [rist. fotom. Bologna, Forni, 2008]

Satire 1787 = *Satire* di IACOPO SOLDANI... ed altri, Londra [ma Livorno, Masi], 1787

Satire di cinque poeti illustri 1565 = *Satire di cinque poeti illustri di nuovo raccolte et poste a luce*, in Venetia, per Gio. Andrea Vavassori, MDLXV

SCLIR = Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII. In Appendice alla Collezione di Opere inedite o rare.

SCROFFA *Cantici* 1981 = CAMILLO SCROFFA, *I cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*, a cura di Pietro Trifone, Roma, Salerno Editrice («Testi e documenti di letteratura e di lingua», 5), 1981

Sette libri di satire 1560 = *Sette libri di satire... di nuovo raccolti per Francesco Sansovino*, in Venetia, appresso Francesco Sansovino et C., MDLX

STEFONIO *Maccaronis forza* = *Maccaronis forza, comédie macaronique* de BERNARDINO STEFONIO publiée pour la première fois par M. Edélestand Du Méril, Paris, Didier, 1869

STEFONIO *Macaroidos* = *Il Macaroidos* di BERNARDINO STEFONIO pubblicato da Giovanni Zannoni, Bologna, Tip. Fava e Garagnini, 1889 (estr. dal «Propugnatore», n.s., vol. II, parte I, fasc. 9)

TAGLIENTE *Vera arte* = *Lo presente libro insegna la vera arte delo Excelle(n) | te scriuere de diuerse varie sorti de litere le quali se | fano p(er) geometrica Ragione. & Con la p(r)esente | opera ognuno le potra Imparare impochi giorni p(er) | lo amaistramento, | ragione, | & | Essempli, come Qui sequente | vederai. || Opera del tagliente nouamente | composta cum gratia nel anno di n(ost)ra salute* | MDXXIIII

TANSILLO *Canzoniere* = LUIGI TANSILLO, *Il canzoniere edito ed inedito secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe* con introduzione e note di Erasmo Percopo, I, *Poesie amorose, pastorali e pescatorie, personali, famigliari e religiose*, Napoli, Tipografia degli Artigianelli («Biblioteca di scrittori meridionali», 1), 1926 [rist. anast. a cura di Tobia R. Toscano, Napoli, Consorzio Editoriale Fridericiana – Liguori Editore («Fridericiana historia»), 1996]

TANSILLO *Capitoli* 1870 = *Capitoli giocosi e satirici* di LUIGI TANSILLO editi ed inediti, con note di Scipione Volpicella, Napoli, Libreria di Dura, 1870

TANSILLO *Capitoli* 2010 = LUIGI TANSILLO, *Capitoli giocosi e satirici*, a cura di Carmine Boccia e Tobia R. Toscano, Nola, l'arcael'arco edizioni, 2010

TANSILLO *Capitolo dell'ospite* = *Capitolo dell'ospite di Luigi Tansillo*, in «Rendiconto delle Tornate dell'Accademia Pontaniana», XX (1872), pp. 15-26

B. TASSO *Amori* I = LIBRO PRIMO DE GLI / AMORI DI BER- / NARDO TASSO. [colophon: I*n* V*inegia per* G*iouan* A*ntonio* / *&* F*ratelli da* S*abbio*. / MDXXXI.] [indico fra parentesi quadre il numero d'ordine del componimento, del tutto conforme a quello della moderna edizione BERNARDO TASSO, *Rime*, vol. I, *I tre libri degli Amori*, a cura di Domenico Chiodo, vol. II, *Libri Quarto e Quinto. Salmi e Ode*, a cura di Vercingetorige Martignone, Torino, Edizioni RES («Feronia», *Collezione di poesia*, n. 4), 1995]

B. TASSO *Lettere* 1733 = *Delle Lettere* di M. BERNARDO TASSO accresciute, corrette, e illustrate volume primo. Con la Vita dell'Autore scritta dal Sig. ANTON-FEDERIGO SEGHEZZI, e con la giunta de' Testimonj più notabili, e degl'Indici copiosissimi. In Padova. (MD)CCXXXIII. Presso Giuseppe Comino. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio dell'Eccellentiss. Senato Veneto per Anni X. || *Delle Lettere* di M. BERNARDO TASSO secondo volume, molto corretto, e accresciuto. Si è aggiunto anche in fine il *Ragionamento della Poesia*, dello stesso autore. In Padova. (MD)CCXXXIII. / Presso Giuseppe Comino. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

T. TASSO *Opere* I 1963 = TORQUATO TASSO, *Opere*, a cura di Bruno Maier, vol. I, Milano, Rizzoli Editore («I classici Rizzoli»), 1963

TOLOMEI *Laude* = CLAUDIO TOLOMEI, *Laude delle donne bolognese*, Bologna, Forni («Maedium aevum», V, «Scriptores additi», sec. XVI, 1), 1971

Trattati di poetica II = *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, vol. II, Bari, Gius. Laterza & Figli («Scrittori d'Italia», 248), 1970

Trattati di poetica III = *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, vol. III, Bari, Gius. Laterza & Figli («Scrittori d'Italia», 253), 1972

Triomphi 1534 = *Triomphi de Troilo Pomeran da Cittadela composti sopra li Terrocchi in Laude delle famose Gentil donne di Vinegia*. [*colophon*: Stampata in Vinegia, per Zuan Antonio di Nicolini de Sabio, MDXXXIIII]

TRISSINO *Ɛpistola* B = *Ɛpistola del Trissino de le lettere nuωvamente aggiunte ne la lingua italiana* [s.n.t.] [impressione B]

VARCHI *Carmina* = *Liber carminum Benedicti Varchii*, a cura di Aulo Greco, Roma, Edizioni Abete, s.d.

VARCHI *Hercolano* = BENEDETTO VARCHI, *L'Hercolano*, Firenze, Giunti, 1570

VARTHEMA *Itinerario = Itinerario de Ludouico de Varthema Bolognese nello Egypto, nella Suria nella Arabia deserta & felice, nella Persia, nella India & nella Ethyopia. La sede, el uiuere & costumi de tutte le prefate prouincie.* [*colophon*: Stampato in Roma, per maestro Stephano Guillireti de Loreno & maestro Hercule de Nani bolognese ad instantia de maestro Lodouico de Henricis de Corneto Vicentino, 1510 a di vi de Decembrio]

VASARI *Vite* 1568 = GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di Paola Della Pergola *et al.*, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1964

VENEZIANO *Opere* = ANTONIO VENEZIANO, *Opere* raccolte dal fu dottor Giuseppe Modica, riordinate accresciute e pubblicate dal sacerdote Salvatore Arceri, Palermo, Giliberti, 1859

VENEZIANO *Ottave* = ANTONIO VENEZIANO, *Ottave*, Introduzione di Leonardo Sciascia, Testo e traduzione di Aurelio Rigoli, Torino, Giulio Einaudi Editore («Collezione di poesia», 43), 1967

VENEZIANO *Proverbij* = ANTONIO VENEZIANO, *Raccolta di proverbij siciliani in ottava rima*, in Palermo, per Francesco Ferrer, 1761

L. VENIER *La puttana errante* = LORENZO VENIER, *La puttana errante*, a cura di Nicola Catelli, Milano, UNICOPLI («Parole allo specchio», 12), 2005

M. VENIER *Canzoni e sonetti* = MAFFÍO VENIER, *Canzoni e sonetti*, a cura di Attilio Carminati, Prefazione di Manlio Cortellazzo, Introduzione di Tiziana Agostini Nordio, Incisioni di Giuseppe Fantinato, Nota alle incisioni di Luciano Speranzoni, Venezia, Corbo e Fiore («Idiomi», 4), 1993

M. VENIER *Libro chiuso = Il libro chiuso di Maffio Venier. La tenzone con Veronica Franco*, a cura di Manlio Dazzi, Venezia, Neri Pozza, 1956

M. VENIER *Poesie diverse* = MAFFÍO VENIER, *Poesie diverse*, a cura di Attilio Carminati, Prefazione di Manlio Cortelazzo, Venezia, Corbo e Fiore («Idiomi», 8), 2001

VICENTINO *Modo = Il modo de temperare le | Penne | Con le uarie Sorti de littere | ordinato per Ludouico Vicentino, In | Roma nel anno* MDXXIII || [cartiglio:] *con gratia e* | *Priuilegio* [s.n.t.] [1525?]

VICENTINO *Operina* = *LAOPERI | NA | di Ludouico Vicentino, da | imparare di | scriue= | Re | littera Can= | cellares= | cha* [s.n.t.] [1523?]

Zoppino 1969 = *Ragionamento del Zoppino fatto frate, e Lodovico, puttaniere, dove contiensi la vita e genealogia di tutte le cortigiane di Roma*, Milano, Longanesi («Olimpia», 16), 1969

Studi

AFFÒ-PEZZANA 1973 = *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani* raccolte da IRENEO AFFÒ e continuate da ANGELO PEZZANA, Bologna, Arnaldo Forni editore, 1973 [rist. anast. dell'ed. Parma, dalla Ducale Tipografia, 1825-1833]

AGENO 1957 = FRANCA AGENO, *Per una semantica del gergo*, in «Studi di filologia italiana», XV (1957), pp. 401-437

AGENO 2000 = FRANCA BRAMBILLA AGENO, *Studi lessicali*, a cura di Paolo Bongrani, Franca Magnani, Domizia Trolli, Introduzione di Ghino Ghinassi, Bologna, CLUEB («Heuresis», I, Quaderni di "Schede umanistiche"), 2000

AGOSTINI NORDIO 1982 = TIZIANA AGOSTINI NORDIO, *"La Strazzosa", canzone di Maffio Venier. Edizione critica*, in TIZIANA AGOSTINI NORDIO e Valerio VIANELLO, *Contributi rinascimentali. Venezia e Firenze*, Prefazione di Giorgio Padoan, Abano Terme, Francisci, 1982

AGOSTINI NORDIO 1985 = TIZIANA AGOSTINI NORDIO, *Rime dialettali attribuite a Maffio Venier. Primo regesto*, in «Quaderni veneti», 2 (1985), pp. 7-23

ANTONETTI 2012 = MARTIN ANTONETTI, *New clues to the early life of Arrighi: Ludovico degli Arrighi's "bellissimo Canzoniere" for Bartolomeo della Valle, 1508*, in «The book collector», 61, 2 (2012), pp. 181-198

AQUILECCHIA 1976a = GIOVANNI AQUILECCHIA, *Per l'attribuzione e il testo del "Lamento di una cortigiana ferrarese"*, nella miscellanea *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, Padova, Antenore («Medioevo e Umanesimo», 17-18), 1974, e poi in ID., *Schede di italianistica*, Torino, Einaudi («Piccola Biblioteca Einaudi», 284), 1976, pp. 127-151

AQUILECCHIA 1976b = GIOVANNI AQUILECCHIA, *Pietro Aretino e la lingua zerga*, in *Schede di italianistica*, Torino, Giulio Einaudi editore («Piccola Biblioteca Einaudi», 284), 1976, pp. 153-169 (già edito in «Atti e memorie dell'Arcadia», s. III, vol. IV, fasc. 4 [*Studi in onore del Custode Generale Alfredo Schiaffini*], 1967, pp. 3-17)

ARMELLINI 1882 = MARIANO ARMELLINI, *Un censimento della città di Roma sotto il Pontificato di Leone X tratto da un codice inedito dell'Archivio vaticano*, in «Gli studi in Italia», V, 2 (febbraio 1882), pp. 161-192

BALLARIN 1974 = ANDREINA BALLARIN, *Ludovico degli Arrighi Vicentino*, allegato a [ARRIGHI] 1974

BALLISTRERI 1970 = GIANNI BALLISTRERI, voce *Borgogni, Gherardo*, in *DBI*, vol. 12, 1970, pp. 766*a*-777*b*

BANDINI 1983 = FERNANDO BANDINI, *La letteratura pavana dopo il Ruzante tra manierismo e barocco*, in *Storia della cultura veneta*, diretta da Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, vol. IV, *Il Seicento*, tomo I, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1983, pp. 327-362

BARBERI 1983 = FRANCESCO BARBERI, *Tipografi romani del Cinquecento. Guillery, Ginnasio Mediceo, Calvo, Dorico, Cartolari*, Firenze, Leo S. Olschki Editore («Biblioteconomia e bibliografia. Saggi e studi» diretti da Francesco Barberi, 17), MCMLXXXIII

BARBI 1900 = A. S. BARBI, *Un accademico mecenate e poeta: Giovan Battista Strozzi il Giovane*, Firenze, Sansoni, 1900

BARTSCH 1813 = ADAM VON BARTSCH, *Le peintre graveur*. Quartozième volume. [*Oeuvres de Marc-Antoine, et de ses deux principaux élèves Augustin de Venise e Marc de Ravenne*]. A Vienne, De l'Imprimerie de J.-V. Degen, 1813

BASCHET 1866 = ARMAND BASCHET, *Documents inédits tirés des archives de Mantoue. Documents concernant la personne de messer Pietro Aretino*, in «Archivio storico italiano», s. III, to. III, parte II (1866), pp. 104-130

BERNASCONI 1983 = FIORENZO BERNASCONI, *Bibliografia delle edizioni dei "Sonetti lussuriosi" dell'Aretino*, in «L'Esopo», 19 (settembre 1983), pp. 21-37

BERTOLO 1997 = FABIO MASSIMO BERTOLO, voce *Arrighi, Ludovico degli*, in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, diretto da Marco Menato, Ennio Sandal, Giuseppina Zappella, vol. I, *A-F*, Milano, Editrice Bibliografica, 1997, pp. 41*a*-45*a*

BETTELLA 2011 = PATRIZIA BETTELLA, *Dishonoring Courtesans in Early Modern Italy: The poesia puttanesca of Anton Francesco Grazzini, Nicolò Franco, and Maffio Venier*, in *In Dialogue with the Other Voice in Sixteenth-Century Italy: Literary and Social Contexts for Women's Writing*, edited by Julie D. Campbell e Maria Galli Stampino, Toronto, Iter Inc. (Center for Reformation and Renaissance Studies), 2011, pp. 289-312

BEYER 1734 = M. AUGUSTI BEYERI, *Memoriæ historico-criticæ librorum rariorum* [...], Dresdæ & Lipsiæ, Apud Fridericum Hekel, 1734

BIONDELLI 1969 = *Studii sulle lingue furbesche* di B[ERNARDINO] BIONDELLI, Milano, Stabilimento di Civelli G. e C., 1846; rist. anast.: BERNARDINO BIONDELLI, *Studii sulle lingue furbesche*, Bologna, Forni Editore, [1969]

BOGANI 1992 = EMILIO BOGANI, *Il giardino di Prato. Lieti convegni e molli amori del '500 pratese e fiorentino nelle testimonianze poetiche di Nicolò Martelli e Bindaccio Guizzelmi*, Prato, Edizioni del Palazzo, MCMXCII

BRUNELLI 1988 = GIAMPIERO BRUNELLI, voce *Fregoso, Cesare*, in *DBI*, 50, 1988, *s.v.*

BUJANDA 1984-2002 = JESUS MARTINEZ DE BUJANDA, *Index des livres interdits*, avec l'assistance de MARCELLA RICHTER, 11 voll., Sherbrooke/Montréal-Genève, Éditions de l'Université de Sherbrooke / Médiaspaul – Librarie Droz (Centre d'Études de la Renaissance de l'Université de Sherbrooke), 1984-2002

CACCIAGLIA 1993 = NORBERTO CACCIAGLIA, *"Il viaggio di Parnaso" di Cesare Caporali*, Perugia, Guerra Edizioni («Università per Stranieri di Perugia»), 1993

CALVI 1782 = [PAOLO CALVI], *Biblioteca, e storia di quei scrittori così della città come del territorio di Vicenza che pervennero fin' ad ora a notizia del p. f. Angiolgabriello di Santa Maria carmelitano scalzo vicentino*, vol. VI, Vicenza, Vendramini Mosca, 1782

CAMARDA 2005 = ANTONELLA CAMARDA, I Modi*: genesi e vicissitudini di un'opera proibita tra Rinascimento e Maniera*, in «Storia dell'arte», 110, n.s. 10 (gennaio-maggio 2005), pp. 75-104

CANOSA 1991 = ROMANO CANOSA, *Storia di una grande paura. La sodomia a Firenze e Venezia nel Quattrocento*, Milano, Feltrinelli, 1991

CAPPELLO 1957 = TERESA CAPPELLO, *Saggio di un'edizione critica del "Nuovo modo de intendere la lingua zerga"*, in «Studi di filologia italiana», XV (1957), pp. 303-399

Carte di corte 1987 = *Le carte di corte. I tarocchi. Gioco e magia alla corte degli Estensi*, a cura di Giordano Berti e Andrea Vitali (catalogo della mostra di Ferrara, settembre 1987 – gennaio 1988), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987

CASAMASSIMA 1962 = EMANUELE CASAMASSIMA, *Ludovico degli Arrighi detto Vicentino copista dell'"Itinerario" del Varthema (Cod. Landau Finaly 9, Biblioteca Nazionale di Firenze)*, in «La Bibliofilia», LXIV (1962), 2, pp. 116-162

CASAMASSIMA 1963 = EMANUELE CASAMASSIMA, *I disegni di caratteri di Ludovico degli Arrighi Vicentino (notizie 1510-1527)*, in «Gutenberg Jahrbuch», 1963, pp. 24-42

CASAMASSIMA 1965 = EMANUELE CASAMASSIMA, *Ancora su Ludovico degli Arrighi Vicentino (notizie 1510-1527). Risultati di una "recognitio"*, in «Gutenberg Jahrbuch», 1965, pp. 35-42

CASAMASSIMA 1966 = EMANUELE CASAMASSIMA, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milano, Il Polifilo, 1966, pp. 37-45 e 54-57

CASTELLANI 1992 = GIORDANO CASTELLANI, *Da Tolomeo Ianiculo a Bartolomeo Zanetti via Giovangiorgio Trissino*, in «La Bibliofilia», XCIV (1992), 2, pp. 171-185

CASTELLANI 1994 = GIORDANO CASTELLANI, *Da Bartolomeo Zanetti a Tolomeo Ianiculo via Guillaume Pellicier*, in «La Bibliofilia», XCVI (1994), 1, pp. 1-13

CASTELVECCHI 1986 = ALBERTO CASTELVECCHI, *Nota al testo*, in GIOVAN GIORGIO TRISSINO, *Scritti linguistici*, a cura di Alberto Castelvecchi, Roma, Salerno Editrice («Testi e documenti di letteratura e di lingua», VIII), 1986, pp. 175-195

Catalogue Landau 1885-1890 = *Catalogue des livres manuscrits et imprimés composant la bibliothèque de M. Horace de Landau*, a cura di Franz Roediger, Florence, [s.n.t.], 1885-1890, 2 voll.

CHAPELLE WOJCIEHOWSKI 2006 = DOLORA CHAPELLE WOJCIEHOWSKI, *Veronica Franco vs. Maffio Venier. Sex, death, and poetry in Cinquecento Venice*, in «Italica», 2006, 3-4, pp. 367-390

CHIODO 2007 = DOMENICO CHIODO, *Varchi rimatore: modi e forme della poesia di corrispondenza*, in *Bendetto Varchi 1503-1565*, Atti del

Convegno (Firenze, 16-17 dicembre 2003), a cura di Vanni Bramanti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007

CIAN 1893 = VITTORIO CIAN, *Introduzione* a *Le rime* di BARTOLOMEO CAVASSICO notaio bellunese della prima metà del secolo XVI con introduzione e note di Vittorio Cian e con illustrazioni linguistiche e lessico a cura di Carlo Salvioni, vol. I, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua («Scelta di curiosità letterarie inedite o rare», disp. CCXLVI), 1969 [rist. anast. eseguita dalla Editrice Forni di Bologna sull'ed. di Gaetano Romagnoli, Bologna 1893]

CIAN 1939 = VITTORIO CIAN, *La satira*, vol. II, *Dall'Ariosto al Chiabrera*, Milano, Vallardi («Storia dei generi letterari italiani»), 1939

CIRI 2004-2005 = FILIPPO CIRI, *"Merlin Coccaio" in Parnaso. Folengo nell'opera burlesca di Cesare Caporali*, in «Quaderni folenghiani», V (2004-2005), pp. 97-104

CIRI 2007 = FILIPPO CIRI, *Verso il Seicento: Cesare Caporali*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*. Atti del Seminario internazionale di studi, Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006, a cura di Antonio Corsaro, Harald Hendrix, Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli Editore («Cinquecento», Studi, 22), 2007, pp. 213-224

COGO 1890 = GAETANO COGO, *Di Maffeo Veniero, poeta veneziano. Note storico-critiche*, Venezia, Tip. ex Cordella, 1890

CORSARO 1997= ANTONIO CORSARO, *Giovanni Della Casa poeta comico. Intorno al testo e all'interpretazione dei "Capitoli"*, in *Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda (3-5 ottobre 1996), a cura di Gennaro Barbarisi e Claudia Berra, Milano, Cesalpino («Quaderni di Acme», 27), 1997, pp. 123-178

CORSARO 2008 = ANTONIO CORSARO, *Intorno alle rime di Michelangelo Buonarroti. La silloge del 1546*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXV, 642 (2008), pp. 536-569

CROCE 1911 = BENEDETTO CROCE, *Due illustrazioni al "Viaje de Parnaso" del Cervantes*, I, *Il Caporali, il Cervantes e Giulio Cesare Cortese*, in ID., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, pp. 125-144

Cum notibusse 2002 = *"Cum notibusse et comentaribusse". L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento*, Seminario di Letteratura Italiana (Viterbo, 23-24 novembre 2001), a cura di Antonio Corsaro

e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli Editore («Cinquecento – Studi», 5),

DBI = *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960 e sgg.

CRISTOFARI 1937 = MARIA CRISTOFARI, *Il Codice Marciano It. XI, 66*, Padova, CEDAM («R. Univ. di Padova. Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia», XIV), 1937

CROVATO 1891 = GIAMBATTISTTA CROVATO, *Camillo Scroffa e la poesia pedantesca*, Parma, Casa Editrice L. Battei, 1891

DELABORDE 1888 = HENRI DELABORDE, *Marc-Antoine Raimondi*, Paris, Librairie de l'Art, 1888

DELEPIERRE 1852 = *Macaronéana, ou Mélanges de littérature macaronique des différents peuples de l'Europe* par M. OCTAVE DELEPIERRE, Brighton, publié aux frais de G. Gancia, 1852

DELEPIERRE 1862 = *Macaronéana andra, overum Nouveaux mélanges de littérature macaronique* par OCTAVE DELEPIERRE, Londres, N. Trübner et Cie., 1862

DELL'ARCO 1967 = MARIO [FAGIOLI] DELL'ARCO, *Pasquino statua parlante*, Roma, Bulzoni («Pyramidon», 1), 1967

DONATI 1949 = LAMBERTO DONATI, *Una nuova bolla zilografica*, in «La Bibliofilia», LI (1949), 2, pp. 154-165

EPIFANIO 1901 = VINCENZO EPIFANIO, *La "Celia" di Antonio Veneziano*, Palermo, Tip. Lo Statuto, 1901

FAIRBANK 1970 = ALFRED FAIRBANK, *Arrighi & Papal briefs*, in «The book collector», XIX, 3 (1970), pp. 328-332

FAIRBANK – WOLPE 1960 = ALFRED FAIRBANK e BERTHOLD WOLPE, *Renaissance handwriting. An anthology of italic scripts*, London, Faber & Faber, 1960

FANTUZZI 1781-1794 = *Notizie degli scrittori bolognesi* raccolte da GIOVANNI FANTUZZI, In Bologna, nella stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1781-1794, 9 voll.

FARENGA 1979 = PAOLA FARENGA CAPRIOGLIO, *Aretino e l'editoria romana*, in «FM» (Annali dell'Istituto di Filologia Moderna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma), [III], 1979, 1, pp. 57-79

FERRERO 1996 = ERNESTO FERRERO, *Dizionario storico dei gerghi italiani. Dal Quattrocento a oggi*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore («Guide & Manuali»), 1996 [I ed. 1991]

FIRPO 1946 = LUIGI FIRPO, *Allegoria e satira in Parnaso*, in «Belfagor», I (1946), pp. 673-699

FLORIANI 1988 = PIERO FLORIANI, *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni («Europa delle corti – Biblioteca del Cinquecento», 45), 1988

FRENZ 1986 = THOMAS FRENZ, *Die Kanzlei der Päpste der Hochrenaissance (1471-1527)*, Tübingen, Niemeyer, 1986

FUMAROLI 1974 = MARC FUMAROLI, *Théâtre, humanisme et contre-reforme à Rome (1597-1642): l'oeuvre du P. Bernardino Stefonio et son influence*, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», XXXII (1974), pp. 397-420

GALLENGA STUART 1903 = ROMEO A. GALLENGA STUART, *Cesare Caporali*, Perugia, Donini, 1903

GAVI = *Glossario degli antichi volgari italiani*, a cura di Giorgio Colussi, Helsinki, Helsingin Yliopiston Monistuspalvelu, 1983 sgg.

GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.

GENTHE 1829 = FRIEDRICH WILHELM GENTHE, *Geschichte der macaronischen Poesie und Sammlung ihrer vorzglichsten Denkmale*, Halle und Leipzig, Reinicke et Compagnie, 1829

GHINASSI 1965 = GHINO GHINASSI, *Nuovi studi sul volgare mantovano di Vivaldo Belcalzer*, in «Studi di Filologia italiana», XXIII (1965), pp. 19-172

Gioco dell'amore 1990 = *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, Catalogo della Mostra (Venezia, Casinò Municipale – Cà Vendramin Calergi, 2 febbraio – 16 aprile 1990), Milano, Berenice, 1990

GIRARDI 1974 = ENZO NOÈ GIRARDI, *La poesia di Michelangiolo e l'edizione delle Rime del 1623*, in ID., *Studi su Michelangiolo scrittore*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1974

GNOLI 1894 = DOMENICO GNOLI, Descriptio Urbis*: un censimento della popolazione di Roma avanti il sacco borbonico*, in «Archivio Storico della Società Romana di Storia Patria», XVII, 3-4 (1894), pp. 375-520

GRAF 1888 = ARTURO GRAF, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1888

GULLINO 1983 = GIUSEPPE GULLINO, voce *Corner, Andrea*, in *DBI*, 29, 1983, pp. 159*b*-161*a*

GURRIERI 2011 = ELISABETTA GURRIERI, *Donato Poli,* secretarius Pasquilli, *professore e letterato fiorentino a Roma*, in «Roma nel Rinascimento», 2011, pp. 323-355

Habitatores [2006] = *Habitatores in Urbe. The population of Renaissance Rome / La popolazione di Roma nel Rinascimento*, edited by / a cura di Egmont Lee, Roma, Università La Sapienza («Centro di ricerca su Roma»), [2006]

HARRIS 2007 = NEIL HARRIS, *La sopravvivenza del libro ossia appunti per una lista della lavandaia*, in «Ecdotica», 4 (2007), pp. 24-65

IUPI = *Incipitario unificato della poesia italiana*, a cura di Marco Santagata, Modena, Edizioni Panini (Istituto di Studi Rinascimentali Ferrara, «Strumenti»), 1988, 2 voll.

JOSSA 2015 = FRANCESCA JOSSA, *«La povera e fallita poesia»: edizione e commento delle terze rime di Giovanni Mauro d'Arcano*, tesi di dottorato discussa presso l'Università di Firenze il 19 marzo 2015

KRISTELLER 1963 = *Iter Italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other librairies* compiled by PAUL OSKAR KRISTELLER, vol. I, London-Leiden, E. J. Brill, 1963

LARIVAILLE 1983 = PAUL LARIVAILLE, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento. Roma e Venezia nei secoli XV e XVI*, trad. it. di Maura Pizzorno, Milano, Rizzoli Editore («B. U. R.», L445), 1983 (ed. orig.: *La vie quotidienne des courtisanes en Italie au temps de la renaissance* [*Rome et Venice, XVe et XVIe siècles*]), Paris, Hachette, 1975). Ne è stata fatta più d'una ristampa ancora nella «B.U.R.»; quella del 2000 con il titolo *Le cortigiane nell'Italia del Rinascimento. Roma e Venezia nei secoli XV e XVI*

LARIVAILLE 1997 = PAUL LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno Editrice («Profili», 22), 1997

LARIVAILLE 2010 = PAUL LARIVAILLE, *1525-1534: L'Arétin, de la pornographie ouverte au camouflage métaphorique*, in *Extravagances amoureuses. L'amour au-delà de la norme à la Renaissance / Stravaganze amorose. L'amore oltre la norma nel Rinascimento*, Actes du Colloque International du Group de Recherche Cinquecento Plurale (Tours, 18-20 septembre 2008) sous la diréction de Elise Boillet et Chiara Lastraioli, Paris, Honoré Champion Editeur, 2010, pp. 191-208

LAWNER 1984 = *I modi nell'opera di Giulio Romano, Marcantonio Raimondi, Pietro Aretino e Jean-Frédéric-Maximilien de Waldeck*, a cura di Lynne Lawner, trad. it. di Nicola Crocetti, Milano, Longanesi («I marmi», 119), 1984

LAWNER 1988 = LYNNE LAWNER, *Le cortigiane. Ritratti del Rinascimento*, trad. di Dario Moretti, Milano, Rizzoli («Libri illustrati Rizzoli», 1988

LAZZI-ROLIH 1994 = *I manoscritti Landau Finaly della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*. Catalogo a cura di Giovanna Lazzi e Maura Scarlino Rolih, Prefazioni di Luciana Mosiici e Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, I-II, Firenze, Giunta Regionale Toscana – Editrice Bibliografica («Inventari e Cataloghi Toscani», 46-47), 1994

Lessico erotico = VALTER BOGGIONE – GIOVANNI CASALEGNO, *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, Milano, Longanesi & C. («I Marmi», vol. 170), 1996

LISE 1975 = GIORGIO LISE, *L'incisione erotica del Rinascimento*, Milano, Carlo Emilio Bestetti Editore, 1975

LONGHI 1976 = SILVIA LONGHI, *Le rime di Francesco Berni. Cronologia e strutture del linguaggio burlesco*, in «Studi di filologia italiana», XXXIV (1976), pp. 249-299

LORIOLI 1993 = VITTORIO LORIOLI, *Medaglisti e incisori italiani dal XV al XIX secolo*, s.l., Litostampa Istituto Grafico, 1993

LOTTI 1992 = GIANFRANCO LOTTI, *Le parole della gente. Dizionario dell'italiano gergale. Dalle voci burlesche medioevali ai linguaggi contemporanei*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore («Oscar Dizionari»), 1992

LUCIOLI 2009 = FRANCESCO LUCIOLI, *Le odi di Paolo Nomentano. Un'inedita silloge poetica nella Roma di Leone X*, in «Roma nel Rinascimento», 2009, pp. 343-362

LUZIO 1888 = ALESSANDRO LUZIO, *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino, Loescher, 1888 [rist. anast. Bologna, Forni Editore, 1981]

LUZIO 1890 = ALESSANDRO LUZIO, *Pietro Aretino e Pasquino*, in «Nuova Antologia», CXII (1890), pp. 679-708

LUZIO 2010 = ALESSANDRO LUZIO, *Saggi aretiniani*, a cura di Paolo Marini, Manziana, Vecchiarelli Editore («Cinquecento», Testi e Studi di Letteratura Italiana / Studi, 34), 2010

MAFFEI 1825 = SCIPIONE MAFFEI, *Verona illustrata. Parte seconda contiene l'istoria letteraria o sia la notizia degli scrittori veronesi*, Milano, dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1825

MANACORDA 1903 = GUIDO MANACORDA, *Benedetto Varchi. L'uomo, il poeta, il critico*, Pisa, Tipografia Succ. Fratelli Nistri, 1903

MANCINI 1979 = ALBERT N. MANCINI, *I "Capitoli" inediti di Francesco Bolognetti*, in «Forum Italicum», 13, (1979), pp. 48-61

MARTIGNONE 2006 = VERCINGETORIGE MARTIGNONE, *Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica di Antonio Brocardo*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, vol. II, a cura di Floriana Calitti e Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni Editore, 2006, pp. 151-164

MARCHESI 1896 = GIOVAN BATTISTA MARCHESI, *I "Ragguagli" del Boccalini e la critica letteraria nel Seicento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXVII (1896), pp. 72 sgg.

MARCONCINI 1910 = CARTESIO MARCONCINI, *L'Accademia della Crusca dalle origini alla prima edizione del Vocabolario (1612)*, Pisa, Tipografia Valenti, 1910

MASI 2008 = GIORGIO MASI, voce *Marignolli, Curzio*, in *DBI*, 70, 2008, *s.v.*

MASI 2010 = GIORGIO MASI, *«Gente scapigliatissima e bizzarra». La poesia libertina di Curzio Marignolli*, in *Extravagances amoureuses: l'amour au-delà de la norme à la Renaissance / Stravaganze amorose: l'amore oltre la norma nel Rinascimento*, Actes du colloque international du groupe de recherche Cinquecento plurale, Tours, 18-20 septembre 2008, Sous la direction de Élise Boillet et Chiara Lastraioli, Paris, Honoré Champion, 2010, pp. 341-414

MAYLENDER 1926-1930 = Michele MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-1930, 5 voll.

MAZZUCHELLI 1741 = *La vita di Pietro Aretino* scritta dal Conte GIAMMARIA MAZZUCHELLI Bresciano. In Padova [MD]CCXLI. Appresso Giuseppe Comino. Con licenza de' Superiori.

MAZZUCHELLI 1753 = *Gli scrittori d'Italia cioè Notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani* del Conte GIAMMARIA MAZZUCHELLI Bresciano, vol. I, parte II. In Brescia, Presso a Giambattista Bossini, (MD)CCLVIII. Colla Permissione de' Superiori.

MAZZUCHELLI 1758 = *Gli scrittori d'Italia cioè Notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani* del Conte GIAM-

MARIA MAZZUCHELLI Bresciano, volume II, parte IV. In Brescia, Presso Giambattista Bossini, (MD)CCLVIII. Colla Permissione de' Superiori.

MAZZUCHELLI 1763 = *La vita di Pietro Aretino* scritta dal Conte GIAMMARIA MAZZUCHELLI Bresciano Accademico della Crusca. Edizione seconda riveduta, ed accresciuta dall'Autore. In Brescia MDCCLXIII. Presso Pietro Pianta con licenza de' Superiori.

MELDI 1988 = DIEGO MELDI, *Le chiavi di Pietro. Le cortigiane e l'amore nella visione di Pietro Aretino e Marcantonio Raimondi*, Roma, Scipioni («Sturmundrang»), 1988

MILLUNZI 1894 = GAETANO MILLUNZI, *Antonio Veneziano*, in «Archivio storico siciliano», n.s., XIX (1894), pp. 18-198

MILANI 1983 = MARISA MILANI, *Per un catalogo degli autori pavani fra XVI e XVII secolo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLX (1983), pp. 221-248

MOMIGLIANO 1921 = ATTILIO MOMIGLIANO, *La critica e la fama del Folengo sino al De Sanctis*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXVII (1921), pp. 177-225

MONCALLERO 1962 = G[IUSEPPE] A. MONCALLERO, *Imperia de Paris nella Roma del Cinquecento e i suoi cantori funebri*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1962

MONDOLFO 1949 = ANITA MONDOLFO, *La Biblioteca Landau-Finaly*, in *Studi di bibliografia e di argomento romano in memoria di Luigi de Gregori*, Roma, Palombi, [1949], pp. 265-285

MORISON 1926 = *The Calligraphic Models of Ludovico degli Arrighi Surnamed Vicentino*. A complete facsimile and introduction by STANLEY MORISON, privately printed for Frederic Warde, Montagnola di Lugano [ma Parigi], Officina Bodoni, 1926

MUTINI 1972 = CLAUDIO MUTINI, voce *Brocardo, Antonio*, in *DBI*, vol. 14, 1972, pp. 383-384

MUTINI 1975 = CLAUDIO MUTINI, voce *Caporali, Cesare*, in *DBI*, vol. 18, 1975, pp. 677*b*-680*b*

NEGRI 1722 = GIULIO NEGRI, *Istoria degli scrittori fiorentini, la quale abbraccia intorno à due mila autori, che negli ultimi cinque secoli hanno illustrata co i loro scritti quella nazione*... In Ferrara, Per Bernardo Pomatelli Stampatore Vescovale, MDCCXXII

NEGRI 1969 = RENZO NEGRI, voce *Bonciari, Marco Antonio*, in *DBI*, vol. 11, 1969, pp. 676*a*-678*a*

NISSIM 1921 = LEA NISSIM, *Gli "scapigliati" della letteratura italiana del Cinquecento*, Prato, Martini, [1921]

PADOAN 1988 = GIORGIO PADOAN, *Appunti su manoscritti marciani. II. Ancora sul codice Marciano It. XI 66 (A proposito dell'edizione di scritti aretiniani)*, in «Quaderni veneti», 7 (luglio 1988), pp. 119-128

PAGLIAROLI 2005 = STEFANO PAGLIAROLI, *Ludovico degli Arrighi*, in «Studi medievali e umanistici», III (2005), pp. 47-79

PAOLINO 2004 = LAURA PAOLINO, *Il "geminato ardore" di Benedetto Varchi. Storia e costruzione di un Canzoniere "ellittico"*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», VII, 1-2 (2004), pp. 233-314

PARKER 2000 = DEBORAH PARKER, *Bronzino: Renaissance Painter as Poet*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2000

PARLATO 2002 = ENRICO PARLATO, voce *Giulio Romano (Iulius de Pippis, de Ianutiis; Giulio Pippi, Giannuzzi)*, in *DBI*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 57, 2002, coll. 37*b*-50*b*

PARODI 1983 = SEVERINA PARODI, *Quattro secoli di Crusca*, Firenze, Accademia della Crusca, 1983

PECCHIAI 1958 = PIO PECCHIAI, *Donne del Rinascimento in Roma. Imperia. Lucrezia figlia di Imperia. La misteriosa Fiammetta*, Padova, CEDAM («Il pensiero critico – Collana di studi letterari», s. I, vol. VI), 1958

PIGNATTI 2013 = FRANCO PIGNATTI, *I capitoli di Francesco Maria Molza. Storia esterna e restauri testuali*, in *Poésie italienne de la Renaissance*, a cura di Chiara Lastraioli, numero tematico di «Italique», XVI (2013), pp. 11-67

PILOT 1913 = ANTONIO PILOT, *Antologia della lirica veneziana dal 500 ai nostri giorni*, Venezia, Giusto Fuga, 1913

PITRÉ 1894 = GIUSEPPE PITRÉ, *Antonio Veneziano nella leggenda popolare siciliana*, in «Archivio storico siciliano», n.s., XIX (1894), pp. 3-17

Pontificate 2005 = *The Pontificate of Clement VII. History, Politics, Culture*, edited by Kenneth Gowens and Sheryl E. Reiss, Aldershot-Burlington, Ashgate («Catholic Christendom, 1300-1700»), 2005

PRATESI 1962 = ALESSANDRO PRATESI, voce *Arrighi, Ludovico, detto il Vicentino*, in *DBI*, 4, 1962, coll. 310*b*-313*a*

PRATI 1978 = ANGELICO PRATI, *Voci di gerganti, vagabondi e malviventi studiate nell'origine e nella storia*, Pisa, Giardini («Orientamenti linguistici», 3), 1978, 2 voll.

PROCACCIOLI 2002 = PAOLO PROCACCIOLI, *Due re in Parnaso. Aretino e Bembo nella Venezia del doge Gritti*, in *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di Giorgio Patrizi, Roma, Bulzoni Editore, 2002, pp. 207-231

PROCACCIOLI 2009 = PAOLO PROCACCIOLI, *Dai* Modi *ai* Sonetti lussuriosi*: il 'capriccio' dell'immagine e lo scandalo della parola*, in «Italianistica», XXXVIII, 2 (2009), pp. 1-19

PROCACCIOLI 2013 = *Paolo Procaccioli, Nanna e le altre. Prodezze e sventure di una regina della Roma* coda mundi, in *Donne del Rinascimento a Roma e dintorni*, a cura di Anna Esposito, Roma, Roma nel Rinascimento, 2013, pp. 85-103

PROSPERI 1982 = ADRIANO PROSPERI, voce *Clemente VII, papa*, in *DBI*, 27, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, coll. 259*a*-281*a*

PUCCI 2010 = PAOLO PUCCI, *Decostruzione disgustosa e definizione di classe nella "Tariffa delle puttane di Venegia"*, in «Rivista di letteratura italiana», XXVIII, 1 (2010), pp. 29-49

PUCCI 2011 = PAOLO PUCCI, *Camilla Pisana, la perfetta moglie?: tentativi di affermazione personale di una cortigiana del Rinascimento*, in «Italica», 88, 4 (2011), pp. 565-586

QUARTI 1941 = GUIDO ANTONIO QUARTI, *Quattro secoli di vita veneziana nella storia dell'arte e nella poesia. Scritti rari e curiosi dal 1500 al 1900*, Prefazione di Renato Simoni, Milano, Gualdoni, 1941, 2 voll.

QUONDAM 1982 = AMEDEO QUONDAM, *L'accademia*, in *Letteratura italiana*, dir. da Alberto Asor Rosa, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823-898

RAJNA 1916 = PIO RAJNA, *Questioni cronologiche concernenti la storia della lingua italiana*. II. *Datazione di un manifesto memorabile di riforma ortografica*, in «La rassegna», s. III, vol. I, n. 4 (16 agosto 1916), pp. 257-262

RENDINA 2007 = CLAUDIO RENDINA, *Cardinali e cortigiane*, Roma, Newton & Compton Editori («I big Newton», 164), 2007

RENIER 1910 = RODOLFO RENIER, *Cenni sull'uso dell'antico gergo furbesco nella letteratura italiana*, in *Svaghi critici*, Bari, Gius. Later-

za & Figli, 1910, pp. 1-30 (già in *Miscellanea di studi critici in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1908)

REYNOLDS 1980 = ANNE REYNOLDS, *Il "Capitolo contro il portar la toga" di Galileo Galilei*, in «Critica letteraria», VIII (1980), pp. 419-435

REYNOLDS 1982 = ANNE REYNOLDS, *Galileo Galilei's Poem "Against Wearing the Toga"*, in «Italica», 59 (1982), pp. 330-341

REYNOLDS 1996 = ANNE REYNOLDS, *Francesco Berni's second published work:* Capitolo del Gioco della Primiera col Comento di messer Pietro Paulo da San Chirico*, Rome 1526*, in «La Bibliofilia», 98, 1 (1996), pp. 31-43

RICHARDSON 1984 = BRIAN RICHARDSON, *Nota ai testi*, in *Trattati sull'ortografia del volgare 1524-1525*, a cura di Brian Richardson, Exeter, University of Exeter («Testi italiani di letteratura e di storia della lingua», V), 1984, pp. 150-165

ROCKE 1996 = MICHAEL ROCKE, *Forbidden friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1996

ROMANO 1991 = ANGELO ROMANO, *Giovanni Matteo Giberti e l'attentato del 1525*, in ID., *Periegesi aretiniane. Testi, schede e note biografiche intorno a Pietro Aretino*, Roma, Salerno Editrice («Quaderni di "Filologia e critica"», IX), [1991], pp. 15-37

ROMEI 1983 = DANILO ROMEI, *La "maniera" romana di Agnolo Firenzuola (dicembre 1524 – maggio 1525)*, Firenze, Edizioni Centro 2P, 1983

ROMEI 1984a = DANILO ROMEI, *Tre episodi di un dibattito minore: Giraldi, Ariosto, Berni*, in ID., *Berni e berneschi del Cinquecento*, Firenze, Edizioni Centro 2P, 1984, pp. 5- 47; e poi in ID., *Da Leone X a Clemente VII. Scrittori toscani nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*, Manziana, Vecchiarelli Editore («Cinquecento», Testi e Studi di Letteratura Italiana / Studi, 21), 2007, pp. 151-180

ROMEI 1984b = DANILO ROMEI, *Roma 1532-1537: accademia per burla e poesia "tolta in gioco"*, in *Berni e berneschi*, cit., pp. 49-135; e poi in *Da Leone X a Clemente VII*, cit., pp. 205-266

ROMEI 1992 = DANILO ROMEI, *La punteggiatura nell'uso editoriale cinquecentesco: Ludovico degli Arrighi e la disputa ortografica del 1524-1525*, in *Storia e teoria dell'interpunzione*, Atti del Conve-

gno Internazionale di Studi (Firenze 19-21 maggio 1988), a cura di Emanuela Cresti, Nicoletta Maraschio, Luca Toschi, Roma, Bulzoni («Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Italianistica, Studi e testi», Serie di Linguistica, 1), 1992, pp. 111-189

ROMEI 1995 = DANILO ROMEI, recensione a CACCIAGLIA 1993 in «La rassegna della letteratura italiana», s. VIII, a. XCIX, 3 (settembre-dicembre 1995), pp. 277-279

ROMEI 2001 = DANILO ROMEI, *Il "Comento alla Primiera" di Francesco Berni: un enigma interpretativo*, in *"Cum notibusse et comentaribusse". L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento*, Seminario di Letteratura Italiana (Viterbo, 23-24 novembre 2001), a cura di Antonio Corsaro e Paolo Procaccioli, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2002 («Cinquecento», Testi e Studi di Letteratura Italiana / Studi, 5), pp. 49-55

ROMEI 2005 = DANILO ROMEI, *Pietro Aretino tra Bembo e Brocardo (e Bernardo Tasso)*, in *Studi sul Rinascimento italiano / Italian Renaissance Studies. In memoria di Giovanni Aquilecchia*, a cura di Angelo Romano e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2005, pp. 143-161

ROMEI 2006 = DANILO ROMEI, *Ironia e irrisione*, cap. V di *Storia letteraria d'Italia*, Nuova edizione a cura di Armando Balduino, *Il Cinquecento*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Padova, Piccin-Vallardi, 2006, t. III, pp. 1655-1688

ROMEI 2012 = DANILO ROMEI, *Ricezione della poesia bernesca del Cinquecento: la "fortuna" editoriale*, in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), a cura di Massimo Danzi e Roberto Leporatti, Genève, Librairie Droz («Travaux d'Humanisme et Renaissance», CDLXXXII), 2012, pp. 273-291

ROSENTHAL 1993 = MARGARET F. ROSENTHAL, *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, Chicago, University of Chicago («Paperback / Women in Culture and Society Series»), 1993

ROSSI 1900-1901 = MARIO ROSSI, *L'"Asino d'oro" di Agnolo Firenzuola*, Città di Castello, Lapi, 1900-1901, 2 fasc.

RUBERTO 1883 = LUIGI RUBERTO, *Studi su Bernardino Baldi. Gli epigrammi italiani*, Bologna, Fava e Garagnini, 1883

RUDMANN 1962-63 = VALNEA RUDMANN, *Lettura della canzone per la peste di Maffio Venier*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti», Classe di scienze morali e lettere, CXXI (1962-63), pp. 599-641

RUGGIERI 1909 = NICOLA RUGGIERI, *Maffio Venier arcivescovo e letterato veneziano del Cinquecento. Studio storico-critico con un'appendice di versi inediti e un indice di nomi*, Udine, Tipografia Arturo Bosetti, 1909

RUGGIERO 1985 = GUIDO RUGGIERO, *The boundaries of eros. Sex crime and sexuality in Renaissance Venice*, New York, Oxford University Press, 1985 [*I confini dell'eros. Crimini sessuali e sessualità nella Venezia del Rinascimento*, trad. it. di Giovanna Covi, Venezia, Marsilio Editori, 1988]

SALETTI 1996 = CATERINA SALETTI, *Un sodalizio poetico: Bernardo Tasso e Antonio Brocardo*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di Simone Albonico, Andrea Comboni, Giorgio Panizza, Claudio Vela, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori («Testi e strumenti di filologia italiana» / Strumenti, 2), 1996, pp. 409-424

SALZA 1900 = ABD-EL-KADER SALZA, *Francesco Coppetta dei Beccuti, poeta perugino del secolo XVI*, in «Giornale storico della letteratura italiana», suppl. 3 (1900), pp. 1-158

SALZA 1905 = ABDELKADER SALZA, recensione a GALLENGA STUART 1903, in «Giornale storico della letteratura italiana», XLVI (1905), pp. 182-199

SANDER 1929 = MAX SANDER, *Ein Aretinofund*, in «Zeitschrift für Bücherfreunde», neue Folge, XXI, 3-4 (1929), pp. 50-60

SANDER [1942] = *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, par MAX SANDER, Milano, Hoepli, [1942], 6 voll.

SANESI 1893 = IRENEO SANESI, *Il cinquecentista Ortensio Lando*, Pistoia, Bracali, 1893

SCACCIA SCARAFONI 1938 = CAMILLO SCACCIA SCARAFONI, *Un documento storicamente e bibliograficamente ignoto relativo al Sacco di Roma*, in «La Bibliofilia», XL (1938), 1, pp. 46-53

F. e R. SILENZI 1968 = FERNANDO e RENATO SILENZI, *Pasquino. Quattro secoli di satira romana*, Firenze, Vallecchi Editore («I volti di Roma»), 1968

SODANO 2001 = ROSSANA SODANO, *Intorno ai "Coryciana": conflitti politici e letterari in Roma dagli anni di Leone X a quelli di Clemente VII*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVIII, 583 (2001), pp. 420-450

SORACI 2008 = TOMMASINA SORACI, *La meretrice onesta. Storia di Imperia, cortigiana di Roma*, *Prefazione* di Giovanna Casagrande, *Postfazione* di Tiziana Bartolini, Perugia, Edizioni Era Nuova («Storia e microstorie», sezione «Storia al femminile», 38), 2008

STELLA GALBIATI 1987 = GIUSEPPINA M. STELLA GALBIATI, *Per una teoria della satira fra Quattro e Cinquecento*, in «Italianistica», XVI, 1 (gennaio-aprile 1987), pp. 9-37

STOREY 2008 = TESSA STOREY, *Carnal Commerce in Counter-Reformation Rome*, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 2008

TABORCHI 2015 = LUCIANO TABORCHI, *Marco Antonio Bonciari e il suo tempo. Il figlio dell'umile ciabattino di Antria nei fasti del tardo Rinascimento*, [Perugia], Edizioni della Soprintendenza archivistica dell'Umbria e delle Marche («Scaffali senza polvere», 27), 2015

TAFURI 1754 = GIOVANNI BERNARDINO TAFURI, *Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, tomo III, parte III, In Napoli, Nella Stamperia di Giuseppe Severini, 1754

TALVACCHIA 1999 = BETTE TALVACCHIA, *Taking positions. On the erotic in Renaissance culture*, Princeton (NJ), Princeton Univ. Press, 1999

TINTO 1967 = TINTO, ALBERTO, *I corsivi dell'Arrighi e del Tagliente*, in *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento* di LUIGI BALSAMO e ALBERTO TINTO, Milano, Edizioni Il Polifilo («Documenti sulle arti del libro», VI), 1967, pp. 126-147

TOFFANIN 1935 = GIUSEPPE TOFFANIN, *Il Cinquecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1935, pp. 225-233 (III ed. «completamente rifatta»)

TOMMASEO-BELLINI = NICCOLÒ TOMMASEO e BERNARDO BELLINI, *Dizionario della lingua Italiana*, Torino, dalla Società L'Unione Tipografico-Editrice, 1865

TOSCAN 1981 = JEAN TOSCAN, *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (*XVe*-XVII*^{e} *siècles)*, Lille, Presses Universitaire, 1981, 4 tt. [Thèse présentée devant l'Université de Paris III le 23 juin 1978]

TOSCANINI 1961 = WALTER TOSCANINI, *Le operette erotiche aretinesche*, in «Il Vasari», XIX, 1 (1961), pp. 30-33

TOSO 1989-1991 = FIORENZO TOSO, *Letteratura genovese e ligure. Profilo storico e antologia*, Genova, Marietti, 1989-1991, 6 voll.

TURNER 2004 = JAMES GRANTHAM TURNER, *Marcantonio's Lost* Modi *and their Copies*, in «Print Quarterly», 21, 4 (december 2004), pp. 363-384

UGOLINI 2009 = PAOLA UGOLINI, *The Satirist's Purgatory: "Il Purgatorio delle Cortigiane" and the Writer's Discontent*, in «Italian Studies», 64, 1 (Spring 2009), pp. 1–19

VACCARO SOFIA 1961 = *Catalogo delle edizioni romane di Antonio Blado Asolano ed eredi (1516-1593) possedute dalle Biblioteche Alessandrina, Angelica, Casanatense, Corsiniana e Vallicelliana di Roma, dalla Biblioteca Vaticana, dall'Archivio di Stato di Roma e dall'Archivio Segreto Vaticano*, fasc. IV compilato da EMERENZIANA VACCARO SOFIA direttrice della Vallicelliana di Roma, [Roma], Istituto Poligrafico dello Stato / Libreria dello Stato (Ministero della Pubblica Istruzione, «Indici e cataloghi», XIV), 1942, pp. [I-XVI], 313-808

VANDINI 1886 = RAIMONDO VANDINI, *Appendice dei codici e manoscritti già posseduti dal marchese Campori*, Modena, Tip. Domenico Tonietto, 1886, vol. I

VASOLI 1955 = CESARE VASOLI, *Introduzione* a FRANCESCO GIORGIO VENETO, *Testi scelti*, in *Testi umanistici su l'ermetismo*, a cura di Eugenio Garin, Mirella Brini, Cesare Vasoli, Paola Zambelli, Roma, Bocca, 1955, pp. 81-90

VECCHIETTI 1790 = [Filippo VECCHIETTI], *Biblioteca picena*, Osimo, presso Domenicantonio Quercetti, 1790-1796, 5 voll.

VEDOVA 1836 = GIUSEPPE VEDOVA, *Biografia degli scrittori padovani*, vol. II, Padova, Tipografia della Minerva, 1836

VENTURINI 1976 = GIUSEPPE VENTURINI, *I distici di un gesuita sulla tomba dell'Ariosto*, in «Accademie e biblioteche d'Italia», XLIV, 6 (1976), pp. 418-431

VERMIGLIOLI 1829 = *Biografia degli scrittori perugini e notizie delle opere loro* ordinate e pubblicate da GIO. BATTISTA VERMIGLIOLI, tom. I, par. II, BAN-DON, Perugia,Tip. di Francesco Baduel, presso Vincenzio Bartelli e Giovanni Costantini, 1829

VIRGILI 1881 = *Francesco Berni* per ANTONIO VIRGILI *con documenti inediti*, Firenze, Successori Le Monnier, 1881

VITALIANI 1902 = DOMENICO VITALIANI, *Antonio Brocardo: una vittima del bembismo*, Lonigo, Tip. Papolo & Granconato, 1902

WEAVER 1984 = ELISSA WEAVER, *Inediti vaticani di Ippolito de' Medici*, in «Filologia e critica», IX, 1 (gennaio-aprile 1984), pp. 122-135

WESTERVELD 2016 = GOVERT WESTERVELD, *The life of Ludovico degli Arrighi between 1504 and 1534*, s.l., s.e, 2016

ZANNONI 1848 = [GIOVAN BATTISTA ZANNONI], *Storia della Accademia della Crusca*, Firenze, Tipografia del Giglio, 1848

INDICE DEI NOMI

I nomi sono normalizzati. Le varianti si registrano fra parentesi. I soprannomi, gli pseudonimi, i nomi accademici ecc. rinviano al nome anagrafico. Non si registrano i nomi di editori e tipografi inclusi nei riferimenti bibliografici, ma soltanto quelli menzionati esplicitamente nel discorso.

INDICE